

...de mitos y cuentos de hadas

Mónica STEENBOCK
Universidad Nacional Autónoma de México

La magia inherente a ogros, duendes y princesas ha fascinado al hombre desde tiempos inmemoriales. De ella se nutren tanto los cuentos de hadas como las narraciones míticas. Entre la ficción y la realidad, tanto mitos como cuentos forman parte de un ámbito imaginario, paralelo al mundo de lo cotidiano, en el que la condición de lo primigenio se reinstaura a través del relato y define en gran medida nuestra vida afectiva. Sin embargo, a diferencia del mito que se vincula a una religiosidad sujeta a las dinámicas de poder, el cuento de hadas pertenece a la esfera de lo secular y puede, por lo tanto, sustraerse al rigor impuesto por la autoridad. Cabe decir que, durante el siglo XVI, los cuentos coloquiales fueron rescatados de la tradición oral y se convirtieron en un fenómeno literario que se erige como antecedente de los *Contes de Feés* de la aristocracia francesa del siglo XVII y de los *Märchen* alemanes de los siglos XVIII y XIX.

PALABRAS CLAVE: mitos, cuentos de hadas, imaginarios, religiosidad y poder, ficción.

The magic attached to monsters, elves and princesses has fascinated imaginations for many centuries. Myths and fairy tales use this magic to enhance their attraction upon us. Both of them belong to the field of the imaginary and have the ability to create fantasy worlds capable of renewing ancestral memories. Therefore, they have great impact on our intuitive lives. Nevertheless, fairy tales as opposed to myths which are linked to religion and power dynamics, fall into the realm of the secular. They are thus able to withdraw from the constraints imposed by authority. During the sixteenth century folk tales were rescued from oral tradition and became part of written literature. As such, they can be interpreted as direct predecessors of the French aristocratic *Contes de Feés* from the seventeenth century and the German *Märchen* written during the eighteenth and nineteenth centuries.

KEY WORDS: fairy-tales, myths, fantasy, magic, fiction, power and religion.

Los recientes éxitos cinematográficos de obras como *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien o de *Harry Potter* de J. K. Rowling en los albores del siglo XXI son una prueba más de que, a pesar de la supremacía del Pensamiento Ilustrado de la que se derivan la gran mayoría de los avances tecnológicos y científicos, el mundo de los mitos y de los

cuentos de hadas sigue vigente. Tal parece que no podemos prescindir de narraciones acerca de héroes, villanos, seres fantásticos y actos de magia que, finalmente, alimentan nuestro imaginario y definen nuestra vida afectiva; y es que el mito no se limita a una simple narración, sino que designa la forma con la que solemos relacionarnos con el tiempo con el fin de encauzar la condición efímera de la existencia e instaurar un orden cósmico que garantice nuestra trascendencia y le dé sentido a la vida. Por ende, lo mítico se equipara a una religiosidad y, lejos de sólo ser narrado, se instaura. El mito configura así un ámbito que abarca prácticamente todo lo que está inserto en el devenir.

Desde la perspectiva de la academia tenemos una gama infinita de acercamientos teóricos y de definiciones tentativas al respecto. Por el momento no ahondaré en ello y me limitaré a esbozar los principales lineamientos sobre los cuales se apoya este ensayo.

Las diferencias que solemos hacer entre mito y religión, o mito y filosofía, se derivan de las necesidades simbólicas, espirituales y sociales de cada época: dependen de cómo concebimos las formas y métodos que suponemos nos conducen a la Verdad.

La palabra “mito” tiene, hoy en día, una connotación peyorativa, pues la relacionamos, más que con la Verdad, con lo que es falso e improbable. Acostumbramos calificar como mitos aquellas Verdades que nos son ajenas en un afán por degradarlas; una propuesta mítica distinta por fuerza cuestiona nuestra trascendencia. Por ejemplo, para un creyente musulmán la sacralidad del Corán es incuestionable y llamarlo mito es una blasfemia y un insulto. Lo mismo sucede con el creyente cristiano que no tolera que a la figura de Cristo se le interprete como mito, pues en su mirada Cristo es Verdad. Sin embargo, el cristiano o el musulmán no tendrían inconveniente en calificar a otras sacralidades como mitos, es decir, como cosmovisiones falaces e incluso supersticiosas; y es que el ámbito que instauran las religiosidades no sólo resguardan un conocimiento hierofánico ancestral, sino que configuran la cohesión y la identidad de las sociedades y de los individuos que la conforman.

Los órdenes cósmicos que se derivan de las religiosidades se fundan y se actualizan a través de narraciones míticas, éstas garantizan la pervivencia del ámbito temporal de la memoria. Estas narraciones son celosamente resguardadas por las fuerzas hegemónicas que se encargan de mantener las estructuras de poder que legitiman la Verdad. A través de estas historias se asegura el vínculo con la condición hierofánica del Origen, por lo que es fundamental conservarlas en forma de ritos y liturgias. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, las narraciones que se valoran como Verdad no son inamovibles y pueden cambiar en cuanto a su función, que depende, nuevamente, de los imperativos ontológicos en un momento determinado. No obstante, aun después de perder preponderancia, no desaparecen, sino que son relegadas a esferas marginales que perviven en el imaginario popular y no pierden su valor hierofánico aunque éste no sea reconocido por la autoridad vigente.

Lo anterior se debe a que la Verdad está avalada en su origen hierofánico por un acto de fe que rebasa toda dinámica de poder. Por tanto, podemos establecer jerarquías en cuanto a las narraciones míticas, ya que algunas avalan a las estructuras míticas sobre las que se sustentan y erigen los órdenes religiosos, sociales y políticos, y

otras que, aparentemente devaluadas, son confinadas a una cotidianidad coloquial. Digo aparentemente devaluadas porque esta devaluación conlleva a la vez la liberación de un rigor sacramental que les permite el acceso a la condición de lo lúdico.

De la palabra alemana *Märe* se deriva el término *Märchen*, que es el equivalente en español a “cuento de hadas”. El vocablo implica un diminutivo *-chen* (*Stock-Stöckchen*) que automáticamente nos remite a una condición de rango, que no se refiere a su extensión o duración sino a su importancia. *Märe* es un relato mayor, que dentro del ámbito mítico se concibe como un vehículo para garantizar la veracidad de la memoria. Cito aquí al *Cantar de los Nibelungos* que en su primer verso habla de *alte Mären* (cuentos antiguos), al cual, a pesar de la presencias de elementos mágicos como dragones, ondinas y enanos, nadie calificaría como *Märchen*. En concordancia con lo dicho anteriormente, el *Cantar de los Nibelungos* cuenta con un rigor estilístico (el verso nibelungo) que nos revela su apego a un canon cuya función es precisamente la preservación tanto de la forma como del contenido del relato. La necesidad de proteger al *Cantar de los Nibelungos* de alteraciones arbitrarias indica que no se trata de una propuesta lúdica, sino de una obra seria que más que ser relatada debe de recitarse. El apego al canon en sus más de treinta versiones vincula al *Cantar*... con los estratos sociales letrados de la época, que le otorgan el derecho a ser fijado con tinta sobre papel. Este derecho se le niega a los *Märchen* (cuentitos) que son relatados por aquellos grupos sociales que no cuentan con una educación formal y cuya sapiencia no es reconocida como digna de ser registrada por escrito.

Es principalmente durante el siglo XVIII, cuando en Europa cambian los métodos y las formas para acceder a la Verdad, que los *Märchen* de la tradición oral (*Volksmärchen*) se revaloran como una sabiduría épica capaz de mostrar el alma de los pueblos (Grimm en Wührl, 2003: 2).¹ Durante esta época observamos una exacerbada pasión por los relatos populares de la tradición oral, pues éstos se consideraban como una suerte de poesía “natural” o “primigenia” cercana al origen mítico del lenguaje, cuyo vínculo con la Verdad era más que evidente. Tan apasionada fue la fe en los *Märchen* que los románticos lo convirtieron en el fundamento mismo de sus propuestas poéticas. Según Novalis: “el canon de lo poético está sustentado en el *Märchen*; todo lo poético tiene que semejarse forzosamente a este género” (Novalis en Mayer y Tismar, 2003).² Esto le otorga a los *Märchen* una posición mítica equiparable a la *Iliada* de Homero o, incluso, a la Biblia, pues no hay que olvidar que durante el siglo XVIII la sacralidad del texto bíblico se consolidó de cara a sus virtudes estéticas delegando así la hierofanía tradicional de “Verdad Revelada” a un segundo plano; en particular, para Novalis las facultades cognoscitivas son esencialmente estéticas, pues para él “la poesía es lo real verdaderamente absoluto [...] Cuanto más poético, más verdadero” (*idem.*).

En su ambición por rescatar una condición poética perdida en el tiempo, los románticos alemanes tratan de redimir las narraciones que, al margen de las propuestas

¹ J. Grimm habla de los *Märchen* como *Naturpoesie* (poesía natural) y le otorga a este fenómeno de lo oral la categoría de “literario” y de “poético”.

² “Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie- alles Poetische muss märchenhaft sein”.

letradas, han perdurado en las tradiciones orales de la gente sencilla. Un buen ejemplo de esto son los hermanos Grimm, quienes, tras un exhaustivo trabajo de campo, publican la obra *Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, que durante mucho tiempo fungió como el modelo por excelencia para “relatar los cuentos populares de manera fidedigna” (*ibid.*: 85). En el fondo se trata de un sofisticado experimento literario a través del cual se les otorga a cuentos, tradicionalmente coloquiales, un aura épica. Entre la primera y la última edición de la obra de los hermanos Grimm se observa un proceso de refinamiento estilístico que va de acuerdo no sólo con la manera personal de escribir de los autores, sino que delata también una necesidad de adaptarse al gusto general de una época de conciencias nacionalistas para la cual la condición de lo épico sustentaba el misticismo de la poesía. No obstante, cabe señalar que *Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm* pone énfasis en el carácter científico de la obra, pues sobre todo Jakob Grimm estaba convencido de que la tradición oral anónima se vinculaba directamente con una condición primigenia de lo poético que garantizaba su originalidad.

A pesar de que los hermanos Grimm reiteran la estrecha cercanía a los cuentos populares y a la “naturalidad” de la narrativa que se deriva, según ellos, de las tradiciones orales libres, el comentario hecho en la edición de 1819 indica que no se trata de un simple registro de lo escuchado, pues sólo “algunas cosas” de la tradición oral “están conservadas de manera literal” (*ibid.*: 86).³ En efecto, se ha demostrado que las fuentes en las que bebieron los hermanos Grimm no son sólo la tradición oral, sino también obras literarias, en especial los cuentos de hadas que se escribieron en la corte francesa a principios del siglo XVIII (*ibid.*: 85). Esto indica que la ambición de estos autores de rescatar a los *Märchen* en su condición original popular es un tanto ficticia y producto del deseo por vincularse a una forma narrativa primigenia que se pensaba había pervivido en lo “popular”.⁴ Sin embargo, desde la perspectiva histórica, a los hermanos Grimm se les considera como los rescatadores del *Volksmärchen* (cuento popular), género que contrasta claramente con lo que se ha llamado *Kunstmärchen* (cuento artístico), que, igualmente inspirado en los cuentos coloquiales, pretende inscribirse dentro del ámbito de lo literario. La diferencia entre estas propuestas radica en que los autores de los cuentos artísticos no aspiran a la Verdad a través de la fidelidad literal de las narraciones o a través de una cercanía con lo popular, sino mediante el Arte que los conduciría a la Belleza que, para ellos, era sinónimo de Verdad (Wühl, 2003: 2).⁵

Resulta interesante señalar que la condición marginal y coloquial propia de los *Märchen* contradice su derecho a ser considerados como creaciones poéticas, pues se parte del supuesto que las narraciones efectuadas por la gente común de manera oral no pueden calificarse como parte del Arte (con mayúscula), a diferencia de otros

³ “manches” aus der mündlichen Quelle ist “wörtlich beibehalten”. *Ibid.*, p. 86.

⁴ Algunos filólogos han tratado de resolver esta contradicción calificando la obra de los hermanos Grimm no como *Volksmärchen*, sino como *Buchmärchen* (cuentos de libro).

⁵ El término *Kunstmärchen* es muy controvertido. Paul Wolfgang Wühl llega a la conclusión de que la combinación entre Arte y “cuentito” es muy desafortunada, por lo que este término debiera de abolirse, pues no designa nada en específico.

fenómenos poéticos en los que dicho vínculo se sobreentiende. No hablamos de una tragedia “artística”, o de una épica “artística”, porque la relación entre los géneros literarios tradicionales y la Belleza no está en duda.

El término “cuento artístico” (*Kunstmärchen*) denota, por un lado, una restricción y, por el otro, un complemento: deja fuera a las narraciones que no llenan ciertas exigencias y simultáneamente permite que aquellos “cuentitos” que sí cumplan los requisitos adquieran los privilegios inherentes a la Poesía y a la Verdad (Klotz, 2002: 7). El problema reside en que los lineamientos que definen al *Kunstmärchen* como género no están estipulados, ya que el carácter experimental del fenómeno borra las fronteras con aquellos géneros que participan de estos ejercicios literarios, por lo que resulta difícil marcar diferencias tajantes entre los *Kunstmärchen* y los cuentos cortos fantásticos, las parábolas o cierto tipo de leyendas o narraciones míticas. Los acercamientos más comunes contraponen los *Kunstmärchen* (cuentos artísticos) a los *Volksmärchen* (cuentos populares) y subrayan que mientras que los primeros están elaborados por un autor con un talento literario avalado, los segundos son anónimos, por lo que no pueden interpretarse como una creación de un individuo en especial. Sin embargo, esta definición no llega a deslindarlos como géneros autónomos; por esto Knud Willenberg (1976) decide definirlos como un tipo de pensamiento filosófico burgués que trata de restaurar la unidad rota entre el héroe y la condición de lo milagroso (*das Wunderbare*) (Willenberg en Wührl, 2003: 7). Otros, como Hans Schumacher (1977), conciben al *Kunstmärchen* como una encrucijada de todas las experiencias estéticas, filosóficas, históricas y existenciales de una época y asume a este tipo de manifestación literaria como “una reflexión acerca de su propia forma” (*ibid.*: 8). Este último acercamiento me parece afortunado, ya que las propuestas que se inscriben dentro de este género distan mucho de ser homogéneas. Los diferentes autores se aprovechan de la falta de rigidez formal de estos cuentos para explorar diversas posibilidades narrativas y ensayar nuevas técnicas de representación.

La necesidad de experimentar con cuentos coloquiales con el fin de rescatar cierto conocimiento o sapiencia popular es muy antigua, pues ya en Grecia encontramos los primeros testimonios con Apuleyo. Sin embargo, es el veneciano Straparola (1489-1557?)⁶ a quien los historiadores literarios consideran el padre de los *Kunstmärchen*. En su libro *Le piacevoli notti* (1550-1553) rescata una serie de cuentos coloquiales, que engloba dentro del marco de una historia mayor a la manera del *Decamerone* de Boccaccio. En este caso la historia principal transcurre durante las trece noches de Carnaval en el palacio de Murano, durante las cuales los señores y las damas de abolengo se narran mutuamente historias de magia y de milagros.

Venecia era, durante el siglo XVI, la encrucijada entre Oriente y Occidente y por lo tanto un punto de encuentro de viajeros de diferentes culturas; en breve, el sitio idóneo para escuchar o relatar historias de lugares lejanos y de aventuras insólitas; por tanto ya

⁶ Straparola parece haber sido un apodo o un sobrenombre, pues se refiere a alguien que habla mucho.

se conocían algunos episodios de las *Mil y una noches* antes de que la obra completa apareciera en Europa, episodios que se mezclaban, combinaban e intercambiaban con otras narraciones de tradición oral de diferentes partes del mundo. En *Le piacevoli*, Straparola hace alusión al Carnaval, lo que le permite acceder a un ámbito lúdico-ritual en el que las transgresiones formales no sólo eran permitidas, sino deseables, por lo que el marco mismo de su obra se convirtió en un campo de experimentación literaria. El hecho de que personas de rango (aunque personajes de ficción) prestaran atención a las narraciones del vulgo hizo que éstas adquirieran una dimensión poética y fueran aceptadas dentro de los círculos letrados.

La historia que engloba a las narraciones coloquiales menciona a ciertos personajes famosos de la vida real, lo que tiende un lazo con el acaecer histórico y claramente conecta los ámbitos de ficción y realidad. Siguiendo el ejemplo de Straparola, podemos mencionar también a Giambattista Basile con *Lo cunto de li cunti, trattenimiento de li peccerile* (*El cuento de los cuentos, entretenimiento para niños*), también conocido como el *Pentamerone* en alusión al libro de Bocaccio. Se publicó con un pseudónimo después de la muerte del autor. Basile (1575-1632) era un erudito poeta, escribía épica y formó parte de dos Academias literarias: la de Nápoles y la de Mantua (Klotz, 2002: 41). Croche califica su libro como “el libro más bello del Barroco italiano” (*idem*). Se trata de cuarenta y nueve relatos narrados por diferentes personajes que pertenecen a una historia más extensa que, en este caso, no se vincula con la realidad sino que es, a su vez, un cuento milagroso en el que interviene un hada.

El *Pentamerone* es uno de los antecedentes de los *Contes de Feés* franceses afines a la obra de Charles Perrault (1628-1703). El término *Contes de Feés* fue utilizado en la corte de Louis XIV como una traducción de *Märchen* (por lo que actualmente si hablamos de *Märchen* en español no decimos “cuentito” sino “cuento de hadas”, como para especificar un género, sin importar realmente si en la narración aparece un hada o no). Perrault ocupó la posición de los Modernos en el conflicto que se ha llamado la *Querelle*; se negaba a reconocer los géneros literarios basados en la Antigüedad y atacaba principalmente a Homero, ya que era de la opinión que había otros modelos literarios con igual o más derecho para instaurar un canon. Los cuentos relatados por las nodrizas (*Ammenmärchen*) se ofrecieron entonces como una alternativa a las fábulas y parábolas que tradicionalmente daban a conocer y ayudaban a mantener el modelo de comportamiento moral instaurado.

En 1697, siguiendo el modelo de los cuentos de hadas populares, Perrault publica *Contes de ma mère l'Oye*,⁷ cuyo título nos remite a la patrona de las hilanderas “Bertha-Pata de Ganso”, e invoca de esta forma las habitaciones de las hilanderas en las que se solían contar este tipo de relatos (Tismar en Wühl, 2003: 31). Cabe señalar que en ese momento dichos cuentos no eran materia de lectura para los miembros de la corte, pues se consideraban burdos y groseros, por lo que, por precaución, Perrault publicó el libro bajo el nombre de su hijo de diez años y sólo más adelante, cuando su

⁷ Este mismo libro se conoce también como *Histoires ou Contes du Temps passé avec des moralités*.

escrito tuvo éxito, reconoció la autoría.⁸ En un principio Perrault había planteado su libro como una poesía infantil, escrita para niños por un niño, pero su obra encontró un especial aprecio entre las mujeres de la corte de Versalles, quienes estaban ávidas por leer historias para matar el tedio. El estilo de Perrault les venía muy bien. Se trata de una propuesta poética que conserva el candor de una ingenuidad infantil acotado por comentarios irónicos al margen que suelen romper el encanto narrativo propio del cuento y exhortar al lector o al escucha a no tomar en serio el asunto de “lo milagroso” y mantener la cordura. Con esto, Perrault logra marcar de manera contundente las fronteras entre los diferentes planos narrativos y subordina el ámbito de lo milagroso a la racionalidad propia de la época ilustrada, cosa que va en detrimento del potencial numinoso inherente a los cuentos de hadas tradicionales.

El cuento clave de la obra de Perrault es *La Belle au bois dormant*, de la que existe un antecedente en el *Pentamerone*, sólo que en la versión del italiano no existe hada alguna. Los que vaticinan la desgracia de la princesa son una serie de pitonisos y, a diferencia de la versión de los hermanos Grimm, en ambos casos la historia no termina con el matrimonio de los héroes. En el *Pentamerone*, una vez casada, la pareja vive en el palacio del príncipe en donde una pariente celosa decide que hay que matar a la Bella y a sus hijos para darse un banquete. El cocinero se apiada, engaña a la mujer y salva a la Bella y a su prole. En la versión de Perrault el príncipe regresa a su palacio, pero guarda el secreto de tener una mujer e hijos, porque su madre descende de una familia de ogros a los que les gusta comer carne tierna. Una vez convertido rey, el príncipe lleva a su familia a vivir con él, pero cuando tiene que salir a batalla, su madre intenta comerse a los seres queridos. Igual que en la versión de Basile, no lo logra, pero hay una diferencia en cuanto a cómo mueren las villanas de los cuentos. Típico para el ámbito mítico del Barroco, la mujer mala en el *Pentamerone* es condenada a la hoguera, mientras que en la narración de Perrault pierde la cordura y se arroja a un barril con serpientes venenosas, lo que pone de manifiesto los valores de índole mítica propios de la época de la Ilustración.

En la obra de Perrault aparecen los dos personajes más importantes de los *Contes de Feés*, que son las hadas y los ogros caníbales. Ambos personajes son tomados de la tradición oral, pues forman parte del imaginario mítico europeo. Lo que llama la atención en la obra de Perrault es la forma en la que se nos presentan. Por lo general, las hadas buenas respetan los códigos de comportamiento de la corte y encarnan a la razón y el buen juicio, mientras que las hadas malas son irracionales y se dejan llevar por las bajas pasiones, comportamientos muy humanos que no se observan en los relatos populares tradicionales, en donde las hadas son representadas como seres sobrenaturales similares a los duendes, elfos o magos. También los ogros son diferentes a los de la tradición oral, pues se presentan como una especie de tiranos carnívoros que pueden ser fácilmente burlados por seres que poseen cierto ingenio.

⁸ Perrault no contaba con las posibilidades lúdicas de Basile. En la corte de Versalles todo estaba reglamentado y aquel que osara transgredir las normas establecidas podría ser duramente censurado.

Durante la época en la que apareció la obra de Perrault, se publicaron un sinnúmero de cuentos de hadas escritos principalmente por mujeres cortesananas, entre las que figuran Marie-Catherine d'Aulnoy (*Les Contes de Fées*, 1697), Charlotte-Rose de la Force (*Conte de Contes*, 1698), Henriette-Julie de Murat (*Contes de Fées*, 1698) y muchas más. En la mayoría de los relatos se trasluce la influencia de Perrault en cuanto a un tono irónico en detrimento de la supuesta ingenuidad de los cuentos populares tradicionales. Según Mathias Mayer y Jens Tismar hay una serie de correspondencias entre las autoras de los cuentos y las hadas que representan, pues estas mujeres de abolengo añoraban tener los poderes de las hadas que “esparcían sus bendiciones de manera incógnita”, convirtiéndose, al igual que ellas, en heroínas, pues se asumían como las educadoras por excelencia de príncipes y de princesas (Mayer y Tismar, 2003: 27, 28). En su entusiasmo por engalanar sus relatos, muchas de estas mujeres recurren a sus lecturas previas y mezclan en sus cuentos elementos de novelas pastorales y caballerescas, así como de romances, lo que dificulta aún más definir los cuentos de hadas como un género literario independiente. Además de las fuentes europeas estas autoras aprovechan la aparición de la traducción de *las Mil y una noches* por Galland (publicada en doce tomos entre 1704 y 1712); con esto las hadas adquirieron un aura oriental que no sólo se confinó al ámbito literario, sino que contagió todo el imaginario europeo, desde la ópera y el *ballet* hasta la elaboración de muebles y objetos de porcelana.

Los *Contes de Fées*, por lo tanto, son un producto literario de la corte de Versalles, desde la que ejercen un gran atractivo para el resto de Europa. A diferencia de los cuentos populares coloquiales, estos relatos presentan una sofisticación de índole estética que se fundamenta en las descripciones de un exagerado lujo palaciego, para el cual parece no haber límites, que llegó a ponerse de moda en toda Europa. Esto desvirtuó la sencillez de los cuentos tradicionales que se limitaban a narrar, a partir de una trama lineal, la restauración del orden cósmico y a concentrarse en el héroe del relato, pues el resto de los personajes que participan en los cuentos, como precisamente las hadas, pero también los magos, las madrastras y las hermanas celosas, se conciben como figuras de contraste cuya función es brindarle al héroe los elementos necesarios para poder cumplir sus hazañas (Klotz, 2002: 14). Sin embargo, cabe señalar que el hecho de haberse fijado sobre papel, al igual que tener un estrecho vínculo con el ámbito de las cortes, ennobleció a estos relatos que, otrora, eran calificados de vulgares.

Este ascenso en cuanto a jerarquía se dio de forma global independientemente de la calidad literaria que no suele ser equitativa. No obstante, los *Contes de Fées* llamaron la atención de los principales pensadores de la época, como Voltaire, Montesquieu o Rousseau, quienes, embelesados con la posibilidad de transmitir alguna moraleja, usaron el género para sus enseñanzas filosóficas. “Los *Contes de Fées* se convirtieron así en el vehículo para sátiras, críticas y propuestas filosóficas y psicológicas y en un género que se auto-parodiaba” (Wührl, 2003: 35).⁹

⁹ “Dadurch wurde das Märchen zum Vehikel für Satire, Zeitkritik, Philosophie und Psychologie und zu einer Gattung die sich selbst parodierte”.

En cuanto al ámbito alemán, los *Contes de Fées* se tradujeron, como ya habíamos señalado con anterioridad, como *Märchen*, pero para distinguirlos de los “cuentitos” de la tradición oral se les denominó *Kunstmärchen*, lo que de inmediato puso a este tipo de literatura en el centro de las discusiones filosófico-estéticas de la época. Al *Kunstmärchen* alemán le antecede una intrincada discusión teórica acerca de “lo milagroso” (*das Wunderbare*), que muchos críticos consideraban como el elemento más importante de los *Märchen*. Dentro de la tradición popular, este término (*das Wunderbare*) es muy antiguo y, en mi opinión, representa una potencialidad de lo numinoso. Está compuesto por el sustantivo *Wunder* (milagro) y por “bar” (en español equivale a la terminación “ble”) que indica una posibilidad de uso o bien una propensión: (*brauchbar* = utilizable; *essbar* = comestible). La palabra en alemán está sustantivada, por lo que no hablamos de una adjetivación como en español, sino que nos referimos a todas las posibilidades derivadas de lo que concebimos como vinculadas al milagro. Esto incluye adjetivos asociados como *wunderlich* (asombroso) y sustantivos como *Bewunderung* (admiración). La palabra se deriva, además, del ámbito de lo religioso, pues los milagros están avalados por un acto de fe. Ya hacia la segunda mitad del siglo XVIII, Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) señala que habría que distinguir dos épocas en cuanto a los cuentos de hadas: la primera, en la que efectivamente se creía en la existencia de seres fantásticos; y la segunda, en la que las hadas se convierten “en una especie de materia prima para generar obras poéticas agradables, moralizantes y hasta religiosas” (Bertuch en Mayer y Tismar, 2003: 33).¹⁰ Lo cierto es que la fe ha jugado un papel preponderante, no sólo para las interpretaciones literarias, sino también para la jerarquía que ocupan las narraciones dentro de los esquemas mítico-religiosos.

La crisis de confianza que sufre el modelo cósmico ptolomaico durante el siglo XVI en Europa puso en duda muchas de las premisas relacionadas con la Verdad y la condición de “lo milagroso” no fue la excepción. Entre los estratos letrados, las creencias populares fueron tildadas de supersticiones y la mayoría de los seres extrahumanos, como los duendes, los elfos y las hadas, se vieron afectados por una secularización del término de “lo milagroso”, que ya en la mística barroca se libera del rigor eclesiástico y se integra al imaginario poético-literario.¹¹ En su afán de deslindar el fenómeno para integrarlo a sus propuestas racionalistas, los ilustrados del siglo XVI se enfrascaron en una serie de discusiones teóricas que acabaron por considerar la facultad de “lo milagroso” como el principal componente de los *Märchen* o *Contes de Fées* y colocarla en el centro de la creación poética misma.

Distinto a lo que suele pensarse, los *Märchen* en su acepción de cuento de hadas no son un género típicamente alemán o nórdico, sino un fenómeno europeo cuya modalidad francesa da pie en el siglo XVIII a posiciones críticas que simultáneamente censuran y redimen este tipo de narraciones. La proliferación de estos cuentos como

¹⁰ “wo man Feerey blos als Stoff zu angenehmen, moralischen, ja sogar zu religiösen Dichtungen gebrauchte”.

¹¹ Recordemos al *Pentamerone* de Basile.

lectura de entretenimiento, su exagerada utilización con fines educativos y las moralejas tramposas adosadas a ello con el fin de defender una moral en decadencia banalizó la condición de lo milagroso y puso en duda la importancia de los *Märchen* como vehículos capaces de permitir el acceso a la Verdad. Gottsched, quien no podía pasar por alto la condición de lo milagroso en obras como el *Paraiso perdido* de John Milton, trató de rescatar la dignidad del fenómeno descalificando a los *Contes de Fées* de corte francés como historias para la burla y pasatiempo de damiselas ociosas (Gottsched en Mayer y Tismar, 2003: 33).¹²

El rescate de la condición sacra propia de los *Märchen* es antecedida por especulaciones teórico-rationales que llevaron a experimentar a nivel poético con obras literarias cuyo vínculo ontológico con lo numinoso no estaba puesto en duda. La potencialidad hierofánica de lo milagroso se concibió como accesible a partir de una estética secular que, cuando menos para el siglo XVIII, no estaba todavía desvinculada del principio aristotélico de la *mimesis*. Por ejemplo, los suizos Bodmer (1698-1783) y Breitinger (1701-1776) relacionan lo milagroso con lo probable (Breitinger en Mayer y Tismar, 2003: 34),¹³ entendiendo como tal aquello que aparenta ser Verdad. Utilizan para ello el término *wahrscheinlich* (compuesto de *wahr* = verdadero y *Schein* = apariencia), lo que inserta la polémica de lo milagroso dentro de las propuestas platónicas de la época. Hubo también escritores que, aprovechando el acercamiento entre retórica y poética ya presente en el Barroco, postularon una tesis dentro de la que el camino a la Belleza y, por ende a la Verdad, era la estética de una narrativa que conjuntara fantasía y razón.

Christoph Martin Wieland (1733-1813), gracias a su cuento del príncipe Biribinker dentro de la novela *Der Sieg der Natur über die Schwermerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764),¹⁴ se considera el primer *Kunstmärchen* alemán. Según Wieland, “cuando se narran de buena manera los cuentos del género de lo milagroso”¹⁵ “fomentan el amor a la verdad y al placer” (Wieland en Klotz, 2002: 95). Esto nos permite inferir que para este autor la relación entre lo milagroso y la Verdad depende principalmente de la destreza narrativa. El título *La victoria de la naturaleza sobre la fantasía...* recupera la propuesta literaria del Barroco, para la cual la combinación de razón y fantasía no intenta abismarse en experimentos literarios de entretenimiento, sino que busca poner de manifiesto, a través de la metáfora, el camino hacia Dios:

[En el Barroco] la relación que instaura el artista con la naturaleza considerada, siguiendo la estela de las filosofías renacentistas, como un proceso infinito al que se debía responder de modos distintos, si no antitéticos. Por un lado existe

¹² “Die Contes de Fées dienen ja nur zum Spotte und Zeitvertreib müßiger Dirnen...”

¹³ “Folglich muss der Poet das Wahre als wahrscheinlich und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen” (en consecuencia, el poeta se tiene que imaginar lo verdadero como probable y lo probable como milagroso).

¹⁴ *La victoria de la Naturaleza sobre la fantasía o las aventuras de Don Sylvio de Rosalva*. Debe de entenderse aquí la palabra fantasía como una carencia del sentido de la realidad.

¹⁵ “die Märchen von der wunderbaren Gattung”.

la exigencia de un “control científico” del dato natural, reducido a los mínimos términos para encontrar su lenguaje secreto; por el otro, encontramos un abandonarse a sus maravillas, a ese infinito proceso de vida que induce siempre nuevas simbolizaciones y metaforizaciones (Franzini, 2000: 38).

A pesar de que el propio Wieland postula que su obra está dirigida a todo tipo de público, “personas de toda edad, género, estrato social, jóvenes y ancianos, de alto y bajo rango, doctos y sin educación, ocupados y desocupados” (Wieland en Klotz, 2002: 95),¹⁶ las innumerables alusiones que hace tanto a obras literarias como plásticas reconocidas durante el siglo XVIII dificulta la interpretación de su propuesta, por lo que sólo la nobleza o la alta burguesía pudieron realmente valorar su novela. La referencia más evidente es *Don Quijote de la Mancha*, pues, el personaje principal, Don Sylvio de Rosalva, sigue el esquema del personaje de Cervantes, sólo que en esta ocasión en lugar de estar obsesionado por las novelas de caballería, lo está con los cuentos de hadas. La figura de Dulcinea es sustituida por Doña Felicia, quien, dentro del mundo imaginario de Sylvio, es una princesa convertida en mariposa por un mago malvado. Su cometido heroico, por supuesto, es la salvación de su dama. En el transcurso de sus aventuras es invitado a un castillo por un grupo de jóvenes pertenecientes a la nobleza, quienes tratan, por distintos medios, de liberarlo de su imaginación y devolverle la cordura. Uno de estos medios es decididamente homeopático: contar un cuento de hadas tan exageradamente fantástico que lo cure de una vez por todas. La condición de lo milagroso, en este caso, no está asilada en los elementos típicos provenientes del modelo francés, como hadas, duendes y magos, sino en la cura del delirio que permite a Sylvio retornar de manera milagrosa a su estado natural.

La obra de Wieland es muy compleja, pues no se trata de una simple actitud crítica con respecto a las propuestas francesas, sino que este autor recupera la condición de lo “milagroso” o “milagable” para la psique individual. Además de *Biribinker* escribió otros “Märchen”: *Idris und Zenide* (1767), *Ein Wintermärchen* (1776), *Das Sommer-Mähr-chen* (1777) y muchos más. En su último cuento de hadas *Hexameron von Rosenhayn* pone de manifiesto la importancia de los cuentos de hadas en general:

El *Märchen* es un acontecimiento propio del reino de la fantasía, del universo de lo onírico, del mundo de las hadas que está entretelado con los sucesos y con seres humanos de la vida real y que es conducido hacia una salida inesperada por fuerzas adversas o favorables a través de laberintos y de obstáculos de todo tipo. Entre más emparente el *Märchen* con el modo y el andar de un sueño vivaz, inestable y enigmático, que por un lado se autoconsume pero, por el otro despierta la premonición callada de un sentido secreto; entre más extraños resulten las causas y los efectos, los fines y los medios, será más logrado, presuponiendo que en todo momento exista la dosis de Verdad necesaria, para engañar a la imaginación,

¹⁶ “alle Alter, Geschlechter und Stände, junge und alte, hohe und niedrige, gelehrte uns ungelehrte, beschäftigte und unbeschäftigte Personen”.

poner en juego al corazón y entumir suavemente al entendimiento (Wieland en Mayer y Tismar, 2003: 39, 40).¹⁷

A pesar de jugar con el erotismo ligero propio de los cuentos de hadas franceses, en *Biribinker* Wieland procura conectar la esfera de lo sensorial con el ámbito de lo suprasensorial; de esta forma libera el acto amoroso de convenciones cortesanas y de reglas de etiqueta, y lo reinserta en el orden de lo natural. Aquello que aparentemente es ficticio se convierte, a través de la vivencia estética profunda, en una realidad. Sin embargo, la actitud crítica que asume Wieland no permite romper con la distancia instaurada entre fantasía y realidad, umbral del que más adelante se alimentará la ironía romántica.

Wieland postula sus cuentos, inspirados en las tradiciones orales, como artísticos (*Kunstmärchen*) y los utiliza como una especie de fábulas capaces de poner en contacto al individuo con la Verdad y como instrumentos críticos que develan los lastres de la sociedad de su época. Para Wieland, los cuentos artísticos tienen una función pedagógica que consiste en acercar al hombre a las maravillas de la Naturaleza que, para él, como habíamos dicho con anterioridad, es lo verdaderamente milagroso.

Por sus múltiples referencias a autores consagrados, Wieland fue acusado en la revista *Athenäum* por Friederich Schlegel de plagio en la revista *Athenäum*, que recoge las principales premisas teóricas propias de la escuela romántica alemana, de haber plagiado a Luciano, Aristóteles, Shakespeare, Voltaire y Hamilton. Esto suscitó una controversia en la cual se contrapuso el *Volksmärchen* al *Kunstmärchen*, mal entendiendo a este último no como un cuento artístico sino artificial. Lo “artificial”, a su vez, se contrapuso a lo “natural”, que se igualó, en su momento, con lo “auténtico”, que aspiraba a rescatar del olvido un lenguaje prístino que reflejara el alma de los pueblos: en consecuencia, los *Märchen* debían acercarse lo más posible a los relatos de la tradición oral para no ser falseados. Sin embargo, la preferencia estética del momento le ganó la carrera a la “autenticidad”, y lo que hoy conocemos como “cuentos populares” son adaptaciones e interpretaciones de las versiones populares por parte de los escritores románticos; adaptaciones que se inspiran, igual que los cuentos de hadas artísticos, en los relatos míticos marginados, en los cuentitos, los *Märchen* auténticos que hasta la fecha permanecen en el ámbito de lo lúdico y se niegan a ser sometidos. Estos últimos siguen siendo, a la fecha, el acervo que asegura la renovación de nuestro imaginario.

¹⁷ “Das Märchen ist eine Begebenheit aus dem Reich der Phantasie, der Traumwelt, dem Feenland, mit Menschen und Ereignissen aus der wirklichen Welt verwebt, und mitten durch Hindernisse und Irrwege aller Art von feindseligen entgegen wirkenden oder freundlich befördernden Mächten zu einem unverhofften Ausgang geleitet. Je mehr ein Märchen von der Art und dem Gang eines lebhaften, gaukelnden, in sich selbst verschlingenden, rätselhaften, aber immer die leise Ahnung eines geheimen Sinnes erweckenden Traumes in sich hat, je seltsamer in ihm die Wirkungen und Ursachen, Zwecke und Mittel gegeneinander zu rennen scheinen, desto vollkommener, ist in meinen Augen wenigstens, das Märchen. Vorausgesetzt, dass bei allem dem so viel Wahrheit darin sei, als nötig ist, wenn die Einbildung getäuscht, das Herz ins Spiel gezogen und der Verstand sanft eingeschläfert werden soll”.

Obras citadas

- BASILE, Giambattista. 2006. *Pentameron. El cuento de los cuentos*. Madrid: Siruela.
- FRANZINI, Elio. 2000. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- KLOTZ, Volker. 2002. *Das Europäische Kunstmärchen*. München: Fink.
- JERICHAU, E. 2006. *Todos los cuentos de los Hermanos Grimm*. Buenos Aires: Antroposófica.
- MAYER, Mathias y Jens TISMAR. 2003. *Kunstmärchen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- PERRAULT, Charles. 2000. *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya.
- WIELAND, Christoph Martin y Ernest A. BAKER. 2007. *The Adventures of Don Sylvio de Rosalva*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang. 2003. *Das deutsche Kunstmärchen*. Hohengehren: Schneider.