

**LA REESCRITURA COMO REIVINDICACIÓN POÉTICA
EN *EL DRAGÓN BLANCO Y OTROS PERSONAJES OLVIDADOS*,
DE ADOLFO CÓRDOVA**

PAULA RIVERA DONOSO



Córdova, Adolfo. *El dragón blanco y otros personajes olvidados*.

Ilustr. Riki Blanco. México D.F.: FCE, 2016. 128 páginas.

**LA REESCRITURA COMO REIVINDICACIÓN POÉTICA
EN *EL DRAGÓN BLANCO Y OTROS PERSONAJES OLVIDADOS*,
DE ADOLFO CÓRDOVA**

PAULA RIVERA DONOSO

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICA

PAULA.RIV.DON@GMAIL.COM

RESUMEN

El dragón blanco y otros personajes olvidados (Fondo de Cultura Económica, 2016), antología del escritor mexicano Adolfo Córdova, presenta una propuesta de reescritura de seis obras de Fantasía para niños-as y adolescentes que busca desarrollar un proyecto poético de reivindicación de personajes secundarios. A través de la identificación de los procedimientos y características específicos de la reescritura de esta compilación y del análisis de tres cuentos (“La Hermosa Niña de Pelo Turquesa”, “El destino de los niños perdidos” y “El Rey Cisne”), este artículo pretende dar cuenta de cómo estas narraciones no solo reinventan a sus redimidos personajes al brindarles una historia única para cada uno, convirtiéndolos así en protagonistas, sino que también transforman la percepción de las obras originales de donde provienen.

PALABRAS CLAVES:

REESCRITURA, PERSONAJES SECUNDARIOS, TRANSFORMACIÓN.

El acto de volver a contar una historia ya existente, de autoría difusa o derechamente anónima (pero siempre ajena), implica adueñarse de la savia narrativa y darle forma bajo el cincel del verbo personal. Sin embargo, no todos los proyectos de reescritura poseen las mismas motivaciones creadoras para justificar esta apropiación, ni buscan los mismos efectos, por lo que podría considerarse que cada uno de ellos es un universo en sí mismo que requiere de un análisis específico que pueda destacar sus particularidades.

En este comentario crítico, se plantea una lectura de la antología *El dragón blanco y otros personajes olvidados*¹, del escritor mexicano Adolfo Córdova. En ella se pretende describir los rasgos constitutivos de su procedimiento de reescritura y analizar brevemente la caracterización de sus protagonistas, personajes que aparecen como figuras secundarias en sus fuentes de origen. Estos no solo consiguen explorar potenciales latentes, reivindicando así sus figuras antes instrumentales, sino que también le brindan al lector la posibilidad de ampliar, cuestionar o enriquecer sus lecturas previas de estas fuentes.

Este corpus, construido a partir de cuentos de hadas literarios y novelas canónicas de Fantasía para público infantil y adolescente, presenta un punto de partida contextual para las

narraciones de este libro. En particular, Córdova ha elegido las siguientes obras con sus respectivos personajes: el Rey Mono de *El mago de Oz* (L. Frank Baum, 1900), la Hermosa Niña de Pelo Turquesa de *Pinocchio* (Carlo Collodi, 1883), el gato de Cheshire de *Alicia en el País de las Maravillas* (Lewis Carroll, 1865), los niños perdidos de *Peter Pan y Wendy* (J.M. Barrie, 1901), el Rey Cisne de “Los cisnes salvajes” (Hans Christian Andersen, 1838) y el dragón blanco Fújur de *La historia interminable* (Michael Ende, 1979).

La compilación *El dragón blanco y otros personajes olvidados* surge como un proyecto poético referido de manera explícita por su autor en sus primeras páginas:

Siempre me intrigaron posibles de los personajes secundarios [...]. Sus vidas, más abiertas, nos permiten imaginar los pasados y destinos que queramos.

Este libro es un homenaje a todos ellos, los personajes olvidados [...]. [Los escritores que los inventaron] crearon para ellos momentos fugaces pero tan verdaderos que, movido por mi fascinación, quise extenderlos. (Córdova pos. 13)

Tal como se sugiere en el proemio, estos personajes secundarios, en su expresión original,

¹Fondo de Cultura Económica, 2016. La obra fue ganadora del Premio Bellas Artes de Cuento Infantil Juan de la Cabada 2015.

son equivalentes a una de las figuras de las funciones que Vladimir Propp identificó en su trabajo *Morfología del cuento* (1928): el auxiliar mágico, donante o proveedor. Según Propp, a este, “[h]abitualmente, el héroe lo encuentra por casualidad en el bosque, en el camino, etcétera [...]. El héroe —sea buscador o víctima— recibe de él un medio (generalmente mágico) que le permite a continuación solucionar el daño sufrido” (49). Es evidente, por tanto, que los auxiliares mágicos se encuentran en una posición subordinada: ya sea como donantes amigables u hostiles, sus acciones igualmente contribuirán a formar al héroe y hacerlo progresar en su aventura. Pareciera ser, de hecho, que esta dependencia es su única razón de existencia en las historias.

Aclarado el concepto del auxiliar mágico para Propp, conviene recordar que su propuesta teórica está centrada en el estudio estructuralista de los cuentos maravillosos. Las fuentes con las que Córdova trabaja, sin embargo, son obras literarias de autoría reconocible: cuentos de hadas literarios o novelas de Fantasía para niñas y adolescentes. Llamativo es que el autor no establezca distinciones entre ambos tipos de fuentes para la elección de su corpus de trabajo creador, lo que podría sugerir diversas interpretaciones. Con todo, sí es posible detenerse en lo que ambas comparten esencialmente: su filia-

ción a la literatura no mimética y su distancia del cuento maravilloso no literario.

Para Maria Nikolajeva (2003), la diferencia entre los cuentos de hadas tradicionales, los cuentos de hadas literarios y las obras de Fantasía se sostiene en tres ejes: ontológico, estructural y epistemológico (138). Así, mientras el primer tipo de narraciones nace en el seno de una sociedad arcaica como sucesor del mito, el segundo surge como un producto de la Modernidad bajo la forma de obra literaria. Esta misma naturaleza artística consciente es la que hace de la literatura de Fantasía un género de carácter híbrido, pues incorporaría para su constitución otros géneros y estaría en constante evolución. El cuento de hadas tradicional, en tanto, sería para Nikolajeva un género pleno y de estructura más o menos fija y reconocible. A esto podría añadirse otra propiedad determinante: mientras las figuras presentes en los cuentos de hadas tradicionales se revelan ante todo como arquetipos con funciones concretas, las de los cuentos u obras de Fantasía se plasman como personajes propiamente literarios, de tal modo que, aun cuando conserven un sedimento arquetípico, estarán definidos por la caracterización que de ellos hagan sus respectivos autores².

²Si bien es necesario constatar que existe un amplio corpus de cuentos de hadas tradicionales según su procedencia, en todos se presenta un uso constante de repertorios similares de figuras arquetípicas, con matices cuyo análisis escapa a las intenciones de este artículo. Adicionalmente, puede señalarse que tanto la compilación analizada como

Es este último aspecto en particular el que aporta una importante clave de análisis para la obra estudiada. Si la fuente de inspiración de este libro lo constituyen obras literarias, sean cuentos de hadas literarios o novelas de Fantasía, entonces es evidente que el autor trabajó con figuras que originalmente ya fueron creadas como personajes, y no como arquetipos. Esto presupone, por un lado, que los aspectos de ellos que intrigaron al autor tenían que ver más con sus particulares caracterizaciones antes que con sus funciones en sus narraciones de origen; por otro, que la forma en la que Córdova se apropiará de ellos en sus propios cuentos ahondará precisamente en estos aspectos idiosincráticos para destacarlos, deteniéndose en aristas psicológicas, sociales o culturales.

Una segunda clave de análisis la brindan las implicancias estructurales de trabajar con una fuente literaria en lugar de folclórica. Al respecto, Vanessa Joosen (2011) identifica como rasgos generales del *retelling* (acto de volver a contar una historia) los referidos a crear de manera consciente y explícita redes intertextuales entre estas narraciones y sus fuentes, por medio de diversas marcas. Esto se expresaría principalmente en alusiones tanto a la aventura como a los mundos originales, en la preservación intacta de los nombres de los protagonistas

e incluso en los títulos, versiones o fragmentos de los cuentos a modo de paratextos (11).

Todos los cuentos de la obra analizada cumplen con estos rasgos, aunque con particularidades. Por ejemplo, no siempre los elementos que permiten identificar los mundos originales de los cuentos se presentan de manera expresa. La focalización en los protagonistas contribuye a que esta referencia directa no sea siempre necesaria, pues estos saben bien en qué entorno se encuentran, a diferencia de protagonistas como Alicia, Wendy y sus hermanos, Bastian y Dorothy, que se adentraban en un universo desconocido para ellos-as en sus sendas novelas.

Otro aspecto a destacar es la inclusión, al final de cada cuento, de un breve fragmento de la fuente respectiva, en que se narra el evento original que lo inspiró. Al ubicarse este paratexto tras el desenlace del relato, se refuerza una preconcepción en la que el lector destinatario posee suficiente grado de reconocimiento de la obra original, hasta el punto en que no necesita que se señale desde el inicio qué episodio es la fuente de la que se desprende esta nueva creación.

Ahora bien, si el trabajo de Córdova ya se aparta de los principios generales del *retelling*, su distancia es mucho mayor en aquellos aspectos que refieren a la transformación completa de algunos elementos constitutivos esenciales de

los trabajos en los que se inspira se sostienen en la tradición europea-occidental.

las fuentes. Esta modalidad de *retelling* procura plantear una visión crítica motivada por aspectos creativos, sociales o ideológicos, entre otros. Para Joosen, algunos de los principales cambios introducidos serían los siguientes: los de cronotopo (ambientar el cuento en un entorno contemporáneo o histórico, por ejemplo), los de la actitud hacia los aspectos mágicos (el cuestionamiento de la naturaleza sobrenatural de la magia o su racionalización forzada) y los de caracterización (abandono de la figura del arquetipo y preferencia por el personaje con un desarrollo psicológico) (15).

Esta forma de *retelling* es sumamente popular en la actualidad, como puede apreciarse a partir de las numerosas versiones que ha presentado una historia como la de Caperucita Roja. Esto, sin embargo, plantearía un riesgo creativo y lector: suponer que no existe otra forma de retomar las fuentes sin recurrir a su cuestionamiento, a la parodia o a la transformación total de sus elementos constitutivos; en suma, a todo lo que pretenda exhibir a las fuentes como narraciones caducas, simplonas en sus naturalezas originales o necesitadas de una reformulación plena para adaptarse a modos, expresiones y horizontes de expectativas correspondientes a nuestras sociedades actuales.

La antología analizada se desmarca de lo anterior. No pretende buscar el desafío o la refutación de las obras originales ni de los enfo-

ques narrativos con los que sus sendos autores las desarrollaron, sino más bien aprovechar lo no explorado por el tejido literario como un estímulo creador y así entregar una visión más completa tanto de aquellos personajes secundarios como de las historias a las que pertenecen. A fin de apreciar en detalle lo anterior, a continuación se comentarán brevemente tres cuentos de la compilación, centrándose en sus conexiones con las fuentes y en los nuevos aspectos introducidos por la narración.

En “La Hermosa Niña de Pelo Turquesa”, se reconstituye el origen de la enigmática hada que ejercía un rol tutelar del descarriado Pinocchio. En la obra de Collodi, el hada adoptaba la forma de una figura materna, casi mariana. En la versión de Córdova, en cambio, se explora la veta feérica del personaje a partir de la invención de sus penurias. Estas tienen que ver con su labor de guardiana de niños, la que se ve truncada a causa de la crueldad adulta de abandonar a los pequeños en el bosque. Desesperada al ver el desamparo de los que tendrían que haber sido sus protegidos, el hada cambia de misión: “[...] suplica a los espíritus del aire que la ayuden, que destejan y tejan con sus dedos de viento un encantamiento capaz de salvarla. A cambio, ella les promete buscar a los padres de la niña, vengarla” (pos. 138-142).

El hada, transformada en la Niña, empieza desde entonces su cruzada personal para cui-

dar a los niños de la maldad adulta, expresada en los malos padres y en los hombres que van a la guerra; a todos los convierte en árboles. Este curioso poder actúa como el reverso de aquel don que recibe Pinoccio al final de su viaje, cuando deja de ser marioneta para adoptar forma humana.

Podría pensarse que la Niña de Córdova no difiere demasiado de la original, porque, a pesar de los horrores perpetrados, sigue protegiendo lo inocente. Sin embargo, esto se tuerce cuando se enamora del príncipe Lorenzini: “No está segura si es un niño o un hombre. Se ríe como uno, pero tiene el arrojito de otro. Y al hada le gusta. Pero sabe que su naturaleza le impide tocarlo...” (pos. 192). El joven corresponde sus afectos, pero ignorante de la verdadera identidad de su amada, termina convertido también en árbol. Esta tragedia revela que la Niña ha traicionado su naturaleza de hada al amar a un hombre, uno que se le presenta a medio camino entre la niñez que resguardaba y la adultez que atacaba. Y se entrega a estos vaivenes humanos: “Se diría que ella creció de un atardecer a otro, y ahora es una muchacha” (pos. 197).

Por supuesto, aquel príncipe devenido en árbol será la materialidad a partir de la cual se confeccionará a Pinoccio. Por tanto, el sentido y rol del hada se verán por completo transformados en este cuento. La Niña, así, ya no desea

salvar a Pinoccio solo por piedad o por plasmarse como una entidad angélica, sino también porque en la madera de la marioneta pervive la esencia del amado perdido. En Pinoccio se condensan una serie de factores que refuerzan este sentido ambiguo de identidad en la Niña: es a la vez el pequeño a proteger, pero también el recuerdo del amante; y ella misma, antes atada a las formas animales o al estancamiento de una figura eternamente infantil, ahora adopta una apariencia cambiante, que pasa también por la de mujer adulta. Con ello, se enriquece la inspiración mariana y virginal del hada de Colodi con una que es al mismo tiempo más humana y más feérica, porque ha conocido el dolor, el amor y la esperanza.

En “El destino de los niños perdidos”, se aprecia un cambio de foco: los protagonistas no son ya figuras mágicas originarias de los mundos secundarios de sus fuentes, sino seres humanos del mundo real: los niños y la niña que alguna vez se adentraron en *Nunca Jamás*. La focalización múltiple, expresada en breves capítulos titulados con el nombre de cada niño, da cuenta de la vida adulta de cada uno de estos personajes, apenas esbozada de manera dramática en la fuente, que los representa como personas anodinas, tan integradas a la cotidianidad de la sociedad que el recuerdo de las aventuras con Peter Pan parece casi una fabulación infantil.

Este cuento explora los intersticios que sugieren este planteamiento: ¿qué pasaría si, bajo la renuncia adulta, late aún el anhelo por Nunca Jamás? Este anhelo se ve representado de manera distinta en cada personaje, como se verá a continuación en algunos ejemplos. En Wendy, es la bellota que le regalara Peter y que lleva como colgante el día de su matrimonio, a modo de secreta declaración de la pervivencia de su primer amor: “Los invitados recordarían siempre cómo Wendy mantuvo la mano cerrada sobre el corazón durante toda la ceremonia” (pos. 688-693). En John, es el mapa de los mares del norte robado del Capitán Garfio, con el que pretende renunciar a su pulcra vida de director bancario: “La voz clara y tenebrosa. Los zapatos lustrosos. El sombrero de copa. Los guantes negros. [...] Un trozo de tela negra [...], con una calavera y dos huesos cruzados” (pos. 713). En Tootles, convertido en juez, es el feliz reencuentro con Peter Pan a través de un caso de desaparición de niños: “La opinión pública la consideraba parte de un montaje [...], pero para el juez Denning eran pruebas suficientes. Sabía quién era el responsable. Y se preguntó tras qué aventuras andaría su antiguo capitán y su sombra escurridiza” (pos. 723).

Cada uno de estos objetos, recuerdos o episodios actúa como una confirmación de la experiencia en Nunca Jamás, pero también como un nuevo portal para regresar a ella. Así, lo

que Barrie sugiere como una sentencia de una adultez y fin de la fantasía, en contraste con la liberación salvaje de la infancia, en Córdova se vuelve una revancha de la imaginación. Los protagonistas realizan ahora otros viajes, tanto simbólicos como concretos, para volver a Nunca Jamás. De este modo, el cuento de Córdova no solo reescribe la adultez de los niños perdidos originales, sino que también propone al propio lector un nuevo modelo para ser adulto: uno que mantengan las aventuras de la infancia como verdadera meta de crecimiento.

En “El Rey Cisne”, el protagonista es el joven príncipe que quedó con un ala de ave al final el cuento de Andersen debido a que su hermana no logró terminar la camisa que lo devolvería por completo a su forma humana. La historia ahonda en la forma en la que el joven debe lidiar con el hecho de ser un hombre con una anomalía, una suerte de monstruo de naturaleza híbrida.

En la versión de Córdova, esta ala se transforma en una traza de diferencia que aflige al protagonista en su nueva vida. El Rey Hans, sabiéndose diferente a los otros humanos, intenta ocultar su ala, que lo avergüenza y expone como vulnerable ante sus súbditos. Esta, sin embargo, posee también su revés: “[...] era una aberración, pero también, él lo sabía, un recuerdo extraordinario de esa holgura aérea, de los vuelos prolongados, del lenguaje de las aves y

del viento entre los juncos que él entendía tan bien” (pos. 906). Dividido entre ambas naturalezas, el Rey titubea y no sabe si buscar ser un humano completo o convertirse simplemente en un cisne otra vez. Incluso contempla la amputación del ala, pero comprende que eso sería mutilar también parte de su identidad actual, que se define por su cualidad intermedia.

No es sino hasta que conoce a la joven Aísa y a su familia que siente haber encontrado su verdadero hogar. Con ellos, y sobre todo con la muchacha, el Rey se siente tan a gusto que hasta tiende a olvidar su ala. Cuando posteriormente descubre que la abuela de la familia es una bruja capaz de convertirse a voluntad a otros animales, ambos conversan largo y tendido sobre un futuro matrimonio con Aísa y lo que realmente desea el joven para su identidad. Es así como termina abriéndose a la posibilidad de vivir tal y como está, descubriendo de paso algunas virtudes imposibles de tener siendo solo un hombre o solo un cisne:

Y un día podré mecer a nuestros hijos en mi ala, hacerles sombra si el sol quema, bañarlos en la tina de plumas, llevarlos a conocer el viento al borde de los acantilados... Puedo ser un rey con ala de cisne. (pos. 1255-1261)

Esta lectura permitiría concebir a “El Rey Cisne” como un cuento que también explora el destino de un personaje secundario tras la historia de origen, pero sugiriendo una continuidad con el proyecto original. El tema del conflicto, transformación y aceptación de la propia identidad es frecuente en los cuentos de hadas de Andersen. El cuento de Córdova, sin embargo, ahonda en una transformación interior que lleva al nuevo protagonista a descartar todo cambio físico y a asumir con renovada dicha las alegrías que solo esta aceptación consigue revelar.

A modo de conclusión, lo que propone Córdova en *El dragón blanco y otros personajes olvidados* podría caracterizarse como un procedimiento de reescritura inscrito en un proyecto autoral de reivindicación de figuras secundarias, brindándoles una historia en dos sentidos: un relato íntimo a partir del cual ordenar la propia existencia y un tejido narrativo en el cual estos personajes pueden al fin actuar desde el rol de protagonistas. En otras palabras, el autor pareciera realizar un ejercicio de desplazamiento de encuadre que permite suspender por unos instantes las concepciones previas de los lectores sobre las fuentes y centrar su mirada en aquellos focos antes difuminados, dejando que estos adquieran el potencial de transformar las lecturas originales.

Este movimiento doble, el de darle nueva vida a los personajes secundarios y de cambiar el

sentido asignado a las historias originales, posee su correlato en los epígrafes que anteceden la obra: uno de *Las aventuras de Huckleberry Finn* (Mark Twain, 1884) y otro de *La historia interminable*. Si el primero, en su alusión a *Las aventuras de Tom Sawyer*, traza la dependencia de este proyecto a las obras originales, el segundo, en su invocación “esta es otra historia y deberá ser contada en otra ocasión”, inspira la creación de nuevas narraciones a partir de las fuentes.

Por lo anterior, esta antología puede leerse también como una propuesta que valida la importancia de una tradición europea y norteamericana de historias de Fantasía, a la vez que alienta la apropiación literaria de ella para desarrollar proyectos como estos: unos que, por mucho que se sostengan en este sólido legado, podrían ser caracterizados como valientes y originales. O bien, como una muestra de amor y agradecimiento a aquellos grandes autores cuyas enormes obras han de brindarnos muchos espacios donde crear mundos propios, si sabemos buscar bien.

BIBLIOGRAFÍA

- Córdova, Adolfo. *El dragón blanco y otros personajes olvidados*. Ilustr. Riki Blanco. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016. E-book.
- Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State UP, 2011. Printed.
- Nikolajeva, Maria. «Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern». *Marvels & Tales* 17.1 (2003): 138-156. Digital. <http://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol17/iss1/8/>
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. 10ma ed. Madrid: Fundamentos, 2000. Impreso.