



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL

**TIPOLOGÍA DE PERSONAJES EN LA LITERATURA INFANTIL Y
JUVENIL DE CASTILLA Y LEÓN: CARMEN MARTÍN GAITE, GUSTAVO
MARTÍN GARZO Y ÓSCAR ESQUIVIAS**

SARA NÚÑEZ DE LA FUENTE

DIRIGIDA POR:

DRA. CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

DRA. MARÍA PILAR CELMA VALERO

VALLADOLID, 2017

AGRADECIMIENTO:

Quisiera expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible este trabajo ofreciéndome sus consejos y apoyo, sin las cuales no hubiera logrado alcanzar este objetivo. Especialmente a mi madre por transmitirme el valor del esfuerzo y la constancia; a Sergio por acompañarme a lo largo de este recorrido; a Carmen y Pilar por proporcionarme sus valiosos conocimientos, su experiencia y sus continuas orientaciones; y también a Lourdes por su gran ayuda con las traducciones al francés.

Si no nos lo inventamos primero y no creemos
que se puede hacer, nunca será verdad.

Carmen Martín Gaité, "El pastel del diablo"

**TIPOLOGÍA DE PERSONAJES EN LA LITERATURA INFANTIL Y
JUVENIL DE CASTILLA Y LEÓN: CARMEN MARTÍN GAITE,
GUSTAVO MARTÍN GARZO Y ÓSCAR ESQUIVIAS**

ÍNDICE

RESUMEN	11
RÉSUMÉ	13
0. INTRODUCCIÓN	15
0.1. Breve historia de la literatura infantil y juvenil	15
0.2. Autores estudiados: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias	25
0.3. Hacia una definición de arquetipo	32
CAPÍTULO I. FORMAS Y SIGNIFICACIONES DEL MITO DEL DOBLE	43
1.1. Consideraciones iniciales	43
1.2. El espejo como puerta hacia lo onírico en "El pastel del diablo"	50
1.3. ¿Disfraz o metamorfosis? Dos posibilidades interpretativas en <i>Mi hermano Étienne</i>	54
1.4. El aspecto físico como revelación de lo psicológico en "El castillo de las tres murallas"	56
1.5. Una transformación irreversible en <i>La princesa manca</i>	57

1.6. Un sentimiento dividido: <i>La princesa manca</i> como reescritura de <i>La bella y la bestia</i>	60
1.7. La manifestación del doble como negación de la muerte en "El hada que quería ser niña"	69
1.8. El deseo de inmortalidad y significaciones de la sombra en "El castillo de las tres murallas"	74
1.9. Recapitulación	76

CAPÍTULO II. ESTATUAS ANIMADAS Y OTRAS FORMAS DE VIDA ARTIFICIAL

79

2.1. Consideraciones iniciales	79
2.2. Entre lo material y lo onírico: una estatua soñada en "El castillo de las tres murallas"	87
2.3. La diosa de la Libertad en <i>Caperucita en Manhattan</i>	90
2.4. La mujer de cera: el carácter de lo siniestro en "El pastel del diablo"	93
2.5. La cigüeña mecánica y su creador en <i>Étienne el Traidor</i>	95
2.6. Recapitulación	97

CAPÍTULO III. DIVERSAS REPRESENTACIONES DEL ARQUETIPO DEL VIEJO SABIO

103

3.1. Consideraciones iniciales	103
3.2. El anacoreta como figura de autoconocimiento en "El príncipe amado"	108
3.3. El ermitaño como símbolo de la inmortalidad en "El castillo de las tres murallas"	111
3.4. Un médico atormentado en el "El vuelo del ruiseñor"	113
3.5. Un viejo sabio en busca del héroe en <i>La princesa manca</i>	115

3.6. La figura de Merlín en <i>La puerta de los pájaros</i>	119
3.7. Recapitulación	126
CAPÍTULO IV. LA POBREZA COMO SÍMBOLO Y COMO REALIDAD SOCIAL	129
4.1. Consideraciones iniciales	129
4.2. Un anciano ciego y su hijo herido en <i>La princesa manca: una reescritura del Ramayana</i>	138
4.3. Los judíos durante la Revolución Francesa en <i>Mi hermano Étienne</i>	143
4.4. Una banda de salteadores en <i>Mi hermano Étienne</i>	153
4.5. El mito del gitano bohemio en <i>La puerta de los pájaros</i>	157
4.6. La pobreza como ideal de libertad en <i>Caperucita en Manhattan</i>	167
4.7. Recapitulación	172
CAPÍTULO V. LA REBELDÍA POLÍTICA COMO FORMA DE PROTESTA INDIVIDUAL Y COLECTIVA	181
5.1. Consideraciones iniciales	181
5.2. La unión del pueblo contra la opresión en "El castillo de las tres murallas"	185
5.3. Protagonistas de la revolución Francesa en <i>Mi hermano Étienne y Étienne el Traidor</i>	190
5.4. El Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional en <i>Huye de mí, rubio: ¿una referencia a la Revolución Sandinista?</i>	203
5.5. Recapitulación	210
CAPÍTULO VI. DIOSAS Y BRUJAS: FORMAS Y SIGNIFICACIONES DEL ARQUETIPO DE LO MATERNO	213
6.1. Consideraciones iniciales	213
6.2. La madre como símbolo del destino en "El castillo de las	

tres murallas"	219
6.3. La maldición desde la cuna en "El pastel del diablo"	225
6.4. El fin de la infancia en <i>Caperucita en Manhattan</i>	235
6.5. El aspecto más desagradable de la Madre Naturaleza en <i>La puerta de los pájaros</i>	241
6.6. Una madrastra de cuento en <i>La puerta de los pájaros</i>	246
6.7. Recapitulación	257
CAPÍTULO VII. DOS ANIMALES LEGENDARIOS: VALORES SIMBÓLICOS DEL UNICORNIO Y EL DRAGÓN	261
7.1. Consideraciones iniciales	261
7.2. La leyenda del unicornio en <i>La puerta de los pájaros</i>	270
7.3. La figura del dragón como representación de lo inconsciente en "El príncipe amado"	313
7.4. Recapitulación	332
CONCLUSIONES	337
CONCLUSIONS	351
ANEXO	365
BIBLIOGRAFÍA	367

RESUMEN

La tesis analiza los arquetipos presentes en la obra infantil y juvenil de tres destacados narradores contemporáneos: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias. La elección de estos tres autores está justificada por varias razones, una de las cuales es que los tres coinciden en haber desarrollado una reconocida producción infantil y juvenil en paralelo a su obra adulta, algo bastante excepcional. Otros aspectos que tienen en común son su procedencia (la comunidad autónoma de Castilla y León) y una temática asociada con la fantasía, la magia y la reescritura de mitos y cuentos tradicionales. Este último aspecto se aprecia especialmente en Carmen Martín Gaité y Gustavo Martín Garzo, quienes presentan un complejo entramado de fuentes culturales que aluden a antiguos arquetipos y leyendas. A lo largo del trabajo se estudian las características de los personajes que aparecen en la narrativa infantil y juvenil de los tres escritores desde un punto de vista literario, histórico y psicológico, con el fin de dilucidar qué formas y significaciones adquieren en la actualidad aquellos arquetipos cuyo rastro nos lleva hasta la antigüedad, y descubrir, asimismo, a qué fuentes culturales remite una literatura castellana (generalmente asociada con una literatura realista) que aboga por recuperar las narraciones tradicionales y fabulosas.

RÉSUMÉ

La thèse a pour objet l'analyse des archétypes présents dans les œuvres pour l'enfance et la jeunesse de trois importants romanciers contemporains: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo et Óscar Esquivias. Le choix de ces trois auteurs s'explique par plusieurs facteurs. D'une part, ils ont tous trois développé une œuvre pour enfants reconnue en parallèle de leur œuvre consacrée à un public adulte, ce qui constitue un fait plutôt rare. D'autre part, ces trois auteurs sont originaires de la communauté autonome de Castille-et-Léon et cultivent la fantaisie et la réécriture de mythes et de contes traditionnels. Ce dernier point est surtout présent chez Carmen Martín Gaité et Gustavo Martín Garzo, qui offrent un réseau complexe de sources culturelles qui renvoient aux archétypes antiques et aux légendes. Tout au long de ce travail nous étudions les caractéristiques des personnages qui apparaissent dans les récits pour l'enfance et la jeunesse des trois écrivains d'un point de vue littéraire, historique et psychologique, afin de mettre en lumière quelles formes et significations acquièrent aujourd'hui ces archétypes dont la trace nous fait remonter jusqu'à l'antiquité, et de découvrir ainsi quelles sont les sources culturelles dont s'inspire une littérature de Castille (en général associée à une littérature réaliste) qui s'inscrit dans la récupération des contes traditionnels et fabuleux.

0. INTRODUCCIÓN

0.1. Breve historia de la literatura infantil y juvenil

La diferenciación entre la literatura infantil y juvenil no siempre resulta fácil. El autor Juan Cervera (1991) afirma al respecto que ambas expresiones suelen utilizarse como equivalentes "y con igual frecuencia también, en cualquiera de las dos se comprende a la otra" (251). Sin embargo, Cervera considera más apropiado ahondar en tres posibles etapas: "la que apunta a los niños, la que apunta a los adolescentes y la que mira concretamente a los jóvenes" (253). Aunque esta delimitación pretende dotar de mayor especificidad a las obras literarias, creemos que las fronteras entre dichas subdivisiones pueden resultar ambiguas y generar cierta confusión, porque no es menos difícil establecer una frontera segura entre el niño, el adolescente y el joven. Por ello, a lo largo de este recorrido histórico, se utilizarán ambos términos -infantil y juvenil- como equivalentes.

La existencia de libros destinados específicamente a los niños comienza a desarrollarse en el siglo XVIII y actualmente continúa en fase de expansión. Teresa Colomer en su obra *Introducción a la literatura infantil y juvenil* (1999) presenta una evolución histórica de este tipo de obras partiendo de la literatura de tradición oral, que posteriormente se destina a la infancia, hasta llegar a las obras de autor que engloban tanto las que se dirigen deliberadamente a este público, como aquellas que se incorporan durante el proceso de su difusión social (63 y ss.)

La literatura de tradición oral abarca un amplio conjunto de producciones poéticas, didácticas o narrativas que se han transmitido a lo largo de los siglos hasta fijarse por escrito en diferentes momentos históricos. Esta literatura se caracteriza por su destinación a un público popular, no específicamente infantil y juvenil, así como por la existencia de múltiples versiones de un mismo texto, y numerosos vínculos intertextuales derivados de un tipo de transmisión basado en el recuerdo del emisor. Colomer señala que el interés por su recopilación y estudio comienza en el siglo XIX como consecuencia de varios factores sociales derivados de la industrialización y los inicios de la alfabetización masiva. Estos cambios propician el deseo de fijar los textos

por escrito para preservarlos. Asimismo, el interés del Romanticismo por la cultura popular impulsa los estudios folclóricos de cada país desde diversas perspectivas.

En la actualidad los cuentos populares constituyen una fuente cultural de inestimable valor, ya que son las producciones literarias más influyentes en la creación de obras para niños y jóvenes, como se verá más adelante en el estudio de los personajes de Carmen Martín Gaité y Gustavo Martín Garzo, ya que dichos escritores hacen un uso abundante de los elementos propios de estos relatos. Es preciso señalar que cuando nos referimos a los cuentos populares en relación con la literatura infantil normalmente se alude a tres tipos de narraciones: los cuentos maravillosos, los de animales y los de costumbres. Este último tipo se caracteriza por presentar temas propios de las sociedades agrarias, lo que los sitúa en un tiempo más moderno que el de los cuentos maravillosos.

Desde un punto de vista formal, los cuentos populares presentan una estructura narrativa simple y fórmulas fijas de apertura y cierre como "érase una vez" o "fueron felices y comieron perdices" que continúan apareciendo, ya como recurso intertextual, en la literatura infantil y juvenil actual. Por ejemplo, *La princesa manca* y "El príncipe amado" de Gustavo Martín Garzo comienzan respectivamente con las siguientes fórmulas: "hace muchos años, en el corazón de un remoto bosque" (1999: 15) y "había una vez un labrador" (2003: 75). Asimismo, la fórmula de apertura que emplea Carmen Martín Gaité en "El castillo de las tres murallas" es "había una vez, hace mucho tiempo" (2006: 9).

La literatura escrita específicamente para niños se desarrolla a partir del siglo XVIII porque es entonces cuando la infancia comienza a considerarse una etapa vital diferenciada de la vida adulta y con unas características propias, del mismo modo que sucede en las sociedades postindustriales con la visión de la adolescencia. "John Newberry fue quien publicó el primer periódico infantil en lengua inglesa -*The Lilliputian Magazine* (1751-1752)-, con lo que Inglaterra puede ufanarse de haberse anticipado a los demás países en la publicación de prensa para niños" (Bravo-Villasante 1985: 75). A este periódico le sucede *The Museum for Young Gentlemen and Ladies* (1758) y, más tarde imitaciones de estos medios se crean y difunden en todos los países europeos. En 1798 se publica el primer periódico infantil en España cuyo título completo es el siguiente: *Gaceta de los niños* "o principios generales de moral, ciencias

y artes, acomodados a la inteligencia de la primera edad, por don Josep y don Bernabé Canga Argüelles. En Madrid. En la imprenta de Sancha. Año MDCCXVIII. Consta cada cuadernillo o ejemplar de 32 páginas de tamaño octavo" (Bravo-Villasante 1985: 75). Desde el primer momento se destierran del periódico todos los ejemplos de engaños y supercherías (recordemos que todavía estamos en el Siglo de las Luces) y los redactores toman partido por la campaña contra las hadas y los encantamientos: "nada de apólogos, dicen, prohibidos los cuentos. Señal de que los niños se complacían en una literatura oral de consejos y relatos fantásticos derivados de los libros de caballerías, y del folklore popular, tan poblado de brujas, hadas y apariciones" (Bravo-Villasante 1985: 77).

También es preciso señalar que en la segunda mitad del siglo se va ampliando la obligatoriedad de la escolaridad y esto conlleva la necesidad de crear libros de texto y otros materiales de lectura para niños. La elección de determinadas obras en el contexto escolar como lecturas habituales determina el éxito de ventas de algunos títulos tan conocidos actualmente como las *Fábulas* de La Fontaine en Francia o *Robinson Crusoe* en la mayor parte de Europa. Posteriormente, a lo largo del siglo XIX, se desarrollan distintos tipos de géneros entre los libros infantiles. A medida que se extienden su lectura y sus traducciones van quedando consagrados como clásicos de la literatura infantil y sientan unas bases que se alargan hasta la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX se abre un nuevo período que va preparando la ruptura que se dará en los años setenta respecto de las características anteriores.

Teresa Colomer (1999: 84 y ss.) presenta un breve repaso de los distintos tipos de géneros que configuran las bases de la literatura infantil y juvenil desde el siglo XVIII: 1) las narraciones de aventuras, 2) las historias realistas de protagonista infantil, 3) las historias de animales y 4) las narraciones fantásticas y de humor. En cuanto al primer género señalado, la autora afirma que la aventura moderna para adolescentes tiene su origen en el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, citado anteriormente. Se trata de una obra destinada a los lectores adultos que narra la autobiografía ficticia de un naufrago inglés que vive durante 28 años en una lejana isla desierta. No obstante, el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, y la habilidad narrativa de la obra pronto despiertan el interés de los adolescentes. Otro factor importante que contribuye

al éxito de la obra en este segmento de edad es el nacimiento de la pedagogía, junto con el entusiasmo de Rousseau por su valor educativo. La obra da lugar, por tanto, a un género completo que halla su continuación en la obra del pedagogo alemán Campe, quien realiza su propia adaptación, de la cual existe una traducción al español realizada por Tomás de Iriarte (1795). Otros títulos significativos de las narraciones de aventuras son: *Viaje al centro de la Tierra* (1864) de Julio Verne, *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain, *La isla del tesoro* (1883) de Robert Louis Stevenson, *Los tres mosqueteros* (1884) de Alejandro Dumas y *El libro de la selva* (1894) de Rudyard Kipling.

En cuanto a las historias realistas de protagonista infantil, Colomer señala que se emplean en el siglo XIX para ofrecer modelos de conducta a los más jóvenes. Sin embargo, estas narraciones familiares o escolares se convierten poco a poco en un medio para expresar la creciente preocupación social por las duras condiciones de vida de la infancia. Por una parte, la industrialización lleva a los niños a las minas, a las fábricas y a las calles, mientras que, por otro lado, comienza a normalizarse la escuela obligatoria. Entre las clases acomodadas se difunde cierta compasión por la situación de estos niños, al mismo tiempo que empiezan a idealizarse los rasgos de inocencia y pureza de la infancia. Entre los títulos más destacados de este tipo de obras se encuentran *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott, *Sin Familia* (1869) de Hector Malot, *Heidi* (1880) de Johanna Spyri y *El jardín secreto* (1919) de Frances Hodgson Burnett. La figura de niños huérfanos también se puede encontrar en obras realistas para adultos reinterpretadas como obras para niños, como *Oliver Twist* (1839) o *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens. Más adelante, a lo largo del siglo XX, se va potenciando el protagonismo infantil tomando como base estos modelos y nace así el retrato más mordaz y divertido de la pequeña burguesía de Gran Bretaña, *Travesuras de Guillermo* (1922) de Richmael Crompton. El liderazgo que ejerce el inconformista Guillermo en su banda de "proscritos" señala también el auge del protagonismo de las pandillas infantiles. Esta nueva tendencia se revela de forma clara en los protagonistas de Enyd Blyton, que resuelven misterios, y en la narración policíaca infantil que inicia Erich Kästner con *Emilio y los detectives* (1928).

El tercer tipo de género señalado, las historias de animales, hallan su origen en las fábulas. Sin embargo, durante el siglo XIX cambian los objetivos de su utilización. Ya

no representan sátiras de las costumbres humanas, sino que su interés gira en torno a la defensa de los animales, como en *Belleza negra* (1877) de Anna Sewell, o a la convivencia entre humanos y animales como en la obra citada anteriormente *El libro de la selva*. Este tipo de narraciones enseguida adopta las formas con las que perviven en los siglos XX y XXI: el empleo de personajes humanizados que sustituyen a la sociedad humana, en los cuentos de Beatrix Potter, o la descripción realista de animales en convivencia con protagonistas infantiles o adolescentes para abordar el tema del afecto o la lealtad; sirvan de ejemplo *Lassie* (1940) de Eric Knight o *Mi amigo Flicka* (1941) de Mary O'Hara.

Finalmente, en cuanto a las historias fantásticas y de humor es preciso señalar que los propósitos moralizadores imperantes en la literatura infantil y juvenil retardan su aparición hasta finales del siglo XIX. En general, las narraciones que incluyen elementos irreales lo hacen estableciendo vínculos intertextuales con los cuentos populares y desde el interés que manifiesta aquel siglo por el folclore. El primer ejemplo significativo de este género es *El rey Cascanueces* (1816) de Ernst Theodor Amadeus Hoffman. Esta obra presenta diversos motivos folclóricos, como la maldición desde la cuna, la búsqueda del objeto mágico o la ascensión al trono. Ofrece, además, un retrato de la vida burguesa de principios de siglo y una mezcla entre realismo y fantasía que se adelanta su tiempo. Sin embargo, Colomer (1999) atribuye a *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll el auténtico origen de la encumbramiento del género literario fantástico para niños y la aparición definitiva de una literatura infantil y juvenil con voz propia:

Carroll creó un auténtico relato literario en el que manipuló el modelo de fantasía existente al fusionar las fronteras de realidad y fantasía y al mezclarlo con otros modelos narrativos como el *non sense* y la parodia de los convencionalismos sociales o de la interrogación sobre el mismo lenguaje. El traslado a un mundo de fantasía con animales parlantes, pociones mágicas, rimas absurdas, adivinanzas o juegos de palabras muestran la deuda folklórica de Carroll, pero la decidida ampliación de las posibilidades de ficción fantástica [...] provocó que, gradualmente, los temas de imaginación fueran ocupando el corazón mismo de la literatura infantil y juvenil (Colomer 1999: 91).

Otros ejemplos relevantes de las narraciones fantásticas y de humor son *Las aventuras de Pinocho* (1883) de Collodi, *El mago de Oz* (1900) de Lyman Frank Baum, *Peter Pan y Wendy* (1904) de James Matthew Barrie, *Mary Poppins* (1934) de Pamela Lyndon Travers o *Pippi Calzaslargas* (1945) de Astrid Lindgren, la cual alcanza una gran difusión gracias a las versiones cinematográficas. Aunque esta última obra, según Colomer "fue recibida con suspicacia por los adultos" (1999: 92), tuvo un gran éxito entre los lectores infantiles y supone, por tanto, uno de los primeros ejemplos de literatura infantil moderna libre del control sobre su adecuación educativa. Durante el siglo XX también aparece con frecuencia la humanización de objetos (aunque existen múltiples precedentes a lo largo de la historia de la literatura) y especialmente de juguetes como *Winny de Puh* (1926) de Alan Alexandre Milne.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la pedagogía racionalista y las corrientes realistas alejan la fantasía de la literatura infantil y juvenil, y durante la década de los sesenta comienza a asociarse a otros modelos literarios como vía de salida llegándose a desarrollar nuevos géneros como la ciencia ficción o el renacimiento de un cierto género fantástico llamado *fantasy*, vinculado con las novelas góticas inglesas del siglo XIX. De esta manera, autores como Philippe Pearce o Alan Gardner inauguran un nuevo tipo de fantasía en la que los jóvenes protagonistas se relacionan con fuerzas misteriosas y terroríficas. Algunos autores traspasan las fronteras del *fantasy* hasta dar lugar a un género literario que se ha denominado "alta fantasía", entre cuyos títulos más representativos se encuentran *El Hobbit* (1937) y *El señor de los anillos* (1954). Ambas obras pertenecen a J.R.R. Tolkien, un profesor universitario de Oxford que conoce en profundidad el folclore céltico. No obstante, "la posibilidad de entender la alta fantasía como un género infantil y juvenil es muy discutible [...] y el mismo Tolkien cambió de opinión sobre este punto a lo largo de su vida" (Colomer 1999: 93).

Aunque en España la literatura para niños y jóvenes no aparece como tal hasta principios del siglo XX, sí pueden rastrearse los pasos previos antes de su constitución definitiva. Un buen ejemplo de ello es la escritora Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) (conocida bajo el pseudónimo de Fernán Caballero), que firma artículos con asiduidad en *La Educación Pintoresca*:

A sus méritos de introductora del realismo en España, Fernán Caballero puede añadir el de ser de las primeras personas que se preocupan de la literatura infantil. Si prescindimos de su

tendencia didáctica y moralizadora, que con tanta frecuencia ha sido censurada por los críticos de sus novelas, veremos que los artículos dedicados a los niños son preciosos y están escritos con el buen estilo de un verdadero escritor. Cecilia no pertenece a la caterva de señoras y señoritas aficionadas a la literatura que inundaron de cursilerías, escritas en pésima prosa y peor poesía, los periódicos infantiles (Bravo-Villasante 1985: 89).

Pero Fernán Caballero no es la única firma famosa que se encuentra en los periódicos infantiles. También Antonio Trueba (1819-1889), el autor de *El Cid Campeador* (1851) y de *Los cuentos campesinos* (1860), escribe en *La Educación Pintoresca*, así como en otros periódicos infantiles de la época. Sin embargo, Trueba no piensa demasiado en el niño. "En el prólogo a sus *Cuentos populares* dice él mismo: 'Creo impropio de un barbado el gastar tiempo contando cuentos como lo de *El amigo de los niños*, porque esa es literatura cuyo monopolio debe dejarse a las madres de familia'. Esta declaración es prueba de que la literatura infantil era vergonzante" (Bravo-Villasante 1985: 96).

Otro factor fundamental que impulsa el desarrollo de la literatura infantil y juvenil en España es la existencia de la editorial Calleja en Madrid desde 1876 hasta 1958. A través de ella, Saturnino Calleja se propone hacer atractivos los cuentos y libros escolares para los niños y contribuye, así, a divulgar los clásicos de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, entre otros, dando lugar a un gran éxito que queda atestiguado en la frase popular "tienes más cuento que Calleja". La fundación de esta editorial adquiere la misma relevancia que la aparición del primer periódico infantil, pues, gracias a su gran cantidad de publicaciones, el editor da a conocer casi todo lo que se ha escrito en el mundo infantil. Bravo-Villasante (1985) llama la atención sobre el hecho de que en los cuentos de Calleja aparezca el humor, "bien sea a través de socarronerías y astucias populares contra las brujas y apariciones, bien a través de habilidades cortesanas [pues] apenas se habían leído los niños en los periódicos infantiles del siglo XIX. Los relatos moralizadores no permitían las gracias" (122).

Más adelante, en la década de los treinta, Elena Fortún y Antoniorrobles se erigen como las dos figuras clave del período de entreguerras, ya que ambos modernizan las temáticas y formas de la literatura infantil. La fama de Elena Fortún se debe principalmente a la creación del personaje de Celia Gálvez Montalván, la niña madrileña que cuestiona el mundo de los adultos, y de su hermano Cuchifritín. Celia

aparece por primera vez en 1929 en la revista *Blanco y Negro*, y sus historias se prolongan en una serie de libros hasta los años cincuenta. "Entre Elena Fortún y los niños se establece una simpatía instantánea [ya que] Celia habla como hablan los niños y obra como ellos. Hace diabluras, travesuras [...] ¡Qué lejos de aquellos niños cursis del siglo XIX, fabricados a imagen y semejanza de sus pedagógicos preceptores! El niño se ha emancipado" (Bravo-Villasante 1985: 193).

Además de fijar con un realismo sorprendente los rasgos del lenguaje y la personalidad infantiles, cabe atribuirle a Elena Fortún el mérito de haber influido en figuras tan relevantes de la literatura española como Carmen Martín Gaité (se observará más adelante) y, antes aún, en Carmen Laforet. En el prólogo de *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, Cristina Cerezales Laforet señala que "los cuentos de Elena Fortún se cuelan en las mentes infantiles con toda facilidad porque en ellos, la autora narra siempre desde la perspectiva del niño, en vez de la de los adultos que comparten la historia; y los jóvenes lectores se sienten parte activa de los personajes del cuento" (Cerezales Laforet 2016: 9). Por eso, los libros de *Celia* no caducan, lo mismo que sucede con la novela *Nada* de Carmen Laforet, en la que la escritora "utiliza la misma técnica que su maestra literaria, narrando la historia con la perspectiva de la joven Andrea, ajena al entorno de los mayores que la rodean, y penetrando de esta forma la autora en la sensibilidad, no contaminada por interpretaciones ajenas, de jóvenes de todo tiempo y nacionalidad" (Cerezales Laforet 2016: 9).

Por otro lado, Antoniorrobles es autor de múltiples cuentos publicados frecuentemente en revistas y recogidos en diversas obras como *8 cuentos de niñas y muñecas* (1930) o *Cuentos de los juguetes vivos* (1931), y, al igual que Elena Fortún, influye de manera significativa en la narrativa de Carmen Martín Gaité. El punto de vista infantil, los seres excepcionales, la tendencia a la fantasía, el amor por la literatura o la literatura como evasión son cuestiones presentes en la obra de Antoniorrobles, y también en la serie de *Celia* (Carrillo Romero 2008: 87 y ss.), que se vislumbran asimismo en la narrativa infantil y juvenil de Carmen Martín Gaité:

La literatura que [Carmen Martín Gaité] leyó cuando era niña correspondía en parte a la escrita por la generación de autores de literatura infantil que florecieron en España durante los años de la República hasta el estallido de la guerra civil española. En su artículo de 1994 titulado "El ministerio ideal de Antoniorrobles" [presenta] algunos de los rasgos

fundamentales de la obra de estos escritores que, como ella dice, alentaron el cultivo de la literatura infantil desde unos criterios "modernos", es decir, utilizando un estilo vanguardista en el que sobresalían rasgos como el humor, el juego, el absurdo y la ausencia de moraleja (Carrillo Romero 2008: 87).

A pesar de la relevancia que adquieren tanto Elena Fortún como Antoniorrobes, el exilio tras la victoria franquista aparta "a ambos autores del maestrazgo que les corresponde en la evolución de la literatura infantil en España e incluso ha sido preciso asistir a un cierto redescubrimiento de sus obras en las décadas recientes" (Colomer 1999: 94).

La sociedad catalana, por su parte, también emprende una modernización notable de la literatura infantil a principios del siglo XX que conlleva la publicación de diversos materiales de lectura para niños contando con el apoyo de instituciones y editoriales. En 1904 aparece la revista barcelonesa *Patufet*, en la que colabora de forma habitual el prolífico escritor Josep M^a Folch i Torres. Sin embargo, tras alcanzar una tirada de 60000 ejemplares, se ve interrumpida en 1938 por la Guerra Civil. Otras publicaciones relevantes del área catalana son *Lau o les aventures d' un aprenent de pilot* (1926) de Carles Soldevila o *Sis Joans* (1928) del poeta Carles Riba.

A partir de 1939 la mayor parte de los autores infantiles y juveniles se encuentran en el exilio (por ejemplo, Elena Fortún publica desde Argentina una nueva obra de *Celia* en la que la protagonista es ya una joven). Además de esta profunda ruptura con la tradición anterior, la Vicesecretaría de Educación Popular instauro por decreto en 1943 un modelo de libro infantil "rigurosamente edificante y pedagógico" basado, en general, en temas heroicos y morales. Durante este período se desarrollan, por tanto, temáticas religiosas, históricas y folclóricas que contribuyen a crear la imagen de una España católica y tradicional. Entre las obras infantiles y juveniles más relevantes al respecto destacan *Marcelino, pan y vino* (1952) de José María Sánchez Silva, *La vida sale al encuentro* (1955) del jesuita José Luis Martín Vigil o *Rastro de Dios* (1960) de Montserrat del Amo.

En la década de los sesenta la literatura infantil y juvenil catalana renace de forma importante. Prueba de ello es la aparición de la revista *Cavall Fort* en 1961 o la fundación de la editorial infantil La Galera en 1963, que publica tanto en catalán como en castellano. Además, los movimientos de renovación pedagógica agrupados alrededor

de la asociación de maestros "Rosa Sensat", que comienza a funcionar en Barcelona en el año 1965, introducen las nuevas corrientes y valores de la literatura infantil europea. A esta tendencia responde, por ejemplo, la traducción de los álbumes franceses de *Père Castor* en la Editorial Estela. "Ya que generalmente la edición catalana se producía al mismo tiempo que su versión al castellano, la modernización emprendida en el área lingüística catalana contribuyó a renovar la situación del libro infantil en toda España" (Colomer 1999: 96). En el caso de Galicia, aunque en los años sesenta y setenta aparecen las primeras obras narrativas, poéticas y teatrales para niños, así como la primera traducción (*O principião*, 1972) y la primera revista infantil, no es hasta el restablecimiento de la democracia cuando se puede hablar de una auténtica literatura infantil y juvenil gallega. Otro tanto sucede con la vasca.

Entre los principales exponentes que escriben en lengua gallega destaca la figura Agustín Fernández Paz (1947-2016), ganador del Premio Nacional en Literatura Infantil y Juvenil con la obra *O único que queda é o amor* (2007). Otros títulos de este autor son: *A cidade dos desexos* (1989), *O laboratorio do doutor Nogueira* (1998), *Lúa do Senegal* (2009) y *A neve interminable* (2015). Por otro lado, en el País Vasco destacan autores como Mariasun Landa con *Txan el fantasma* (1984) y Bernardo Atxaga con *Nikolasaren abenturak eta kalenturak* (*Aventuras de Nicolasa*, 1979), *Flannery eta bere astakiloak* (*Los burros en la carretera*, 1991) y *Nire jaioterriko jendea* (*La gente de mi pueblo*, 2005).

En cuanto a los autores contemporáneos de literatura infantil y juvenil en lengua castellana resulta imprescindible hacer referencia a Ana María Matute (1925-2014), una de las novelistas más reconocidas de la posguerra española, y que, como se verá en el último capítulo de este trabajo, ejerce una influencia significativa en la narrativa de Gustavo Martín Garzo; más en concreto, en *La puerta de los pájaros* (2014), donde el personaje del unicornio adquiere el mismo valor simbólico relacionado con la infancia que el unicornio de *Paraiso inhabitado* (2008), ambos inspirados en la tapicería flamenca del siglo XV que se encuentra en el Museo de Cluny de París. Entre los múltiples cuentos y novelas infantiles de Ana María Matute destacan *Paulina* (1960), *El aprendiz* (1972), *El saltamontes verde* (1986), *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995), *La puerta de la luna: cuentos completos* (2010) y *El niño al que se le murió el amigo* (2011). La pequeña novela *Paulina* llama la atención por el vínculo intertextual

que establece con *Heidi* (1880) de la escritora suiza Johanna Spyri. En la contraportada de la obra se puede leer el siguiente resumen: "Paulina tenía diez años cuando la llevaron con los abuelos a la casa de las montañas. Nin era un niño ciego que sufría mucho y tenía un gran secreto que confió a Paulina. Esta es la maravillosa historia de una amistad cuya entrega y amor consiguió superar lo que parecía imposible y devolver la felicidad a Nin".¹ Asimismo García Padrino (2001) hace referencia a este vínculo cuando afirma que "a partir de un esquema básico con los aspectos más tópicos de *Heidi* [...] como el amor a la naturaleza y la relación de la chiquilla con su abuelo, Ana María Matute ambienta su relato en un mundo que evoca sus experiencias infantiles en Mansilla de la Sierra" (137-138). En definitiva, el parecido entre ambas novelas revela una temprana apertura hacia la literatura infantil extranjera.

0.2. Autores estudiados: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias

Entre los escritores contemporáneos de literatura infantil y juvenil de Castilla y León destacan Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias. Y, al igual que Ana María Matute, no publican de forma exclusiva para este segmento de edad, sino que todos ellos cuentan con una amplia producción literaria destinada al público adulto. El objeto de estudio de este trabajo se centra de forma específica en la obra de estos autores, ya que sus producciones para niños y jóvenes representan una parte muy relevante de la literatura infantil y juvenil española de los últimos años, lo que no deja de ser algo excepcional entre los narradores de literatura adulta, además de una sorprendente coincidencia. Asimismo, resulta interesante elegir a los tres porque existe una gradación de edad entre ellos, lo que sitúa a Carmen Martín Gaité en un papel en cierto modo pionero, que seguramente ha funcionado como referencia para Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias. También es destacable que compartan una misma procedencia: Castilla y León. Aunque no soy partidaria de una compartimentación regionalista que constriña la dimensión universal de toda literatura (y menos aún de la popular), considero conveniente resaltar esta coincidencia, que se presta a una reflexión interesante sobre la temática de las obras: desde que la Generación del 98 "inventó"

¹ Resumen en la contraportada de *Paulina* de Ana María Matute, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

Castilla como territorio literario, esta zona se ha asociado a una literatura realista y frecuentemente con tintes sociales, frente a otras como por ejemplo Galicia, asociadas a la literatura de fantasía, magia o reescritura de mitos. Sin embargo, a partir de la Transición, autores leoneses como Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino, (que también tenían, conviene no olvidarlo, narraciones palmariamente realistas) recuperan la tradición del filandón, propia de las montañas de León, y practicada también en Asturias, que consiste en reunirse al calor de la lumbre para narrar historias, al tiempo que se realizan otras actividades como coser o asar castañas. Cunde entonces entre la crítica y los lectores una tácita oposición entre una narrativa leonesa, dominada por la magia y la tradición, y una narrativa castellana preferentemente volcada hacia la observación y narración realista. El *Diario de León* presenta una noticia al respecto que habla sobre la participación de los tres autores leoneses en el Instituto Cervantes de Belgrado:

Los escritores leoneses, que iniciaron hace más de un año una auténtica "gira" por Latinoamérica y varios países europeos, recalcan el viernes en el Instituto Cervantes de Belgrado para promocionar el filandón, que aspira a ser Bien de Interés Cultural. El Ayuntamiento de León, que avala esta candidatura, aspira a que el filandón sea declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. El trío de escritores leoneses han puesto al día el filandón con el proyecto *Palabras en la nieve*, que les ha permitido "exportar" una tradición netamente leonesa a lugares como Nueva York, México, Francia o Gran Bretaña (Viñas, 2010).

Aunque Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias no proceden de León, sino de Salamanca, Valladolid y Burgos respectivamente, su narrativa infantil y juvenil presenta un amplio repertorio de elementos mágicos, así como diversas referencias a mitos y leyendas. Por este motivo sus obras merecen un estudio minucioso que permita dilucidar las características de una literatura castellana no leonesa que aboga por recuperar las narraciones tradicionales y fabulosas. Este complejo entramado de fuentes culturales legendarias llama la atención especialmente en la obra de Martín Garzo, uno de los escritores actuales que más insisten en la necesidad de recuperar las historias de nuestra tradición como medio para descubrir la verdadera naturaleza del ser humano. El mismo autor deja de manifiesto su vínculo con

la literatura mágica, y más concretamente con la gallega, cuando en una entrevista para *La Voz de Galicia* habla de su novela *La puerta de los pájaros*, una de las obras que se analizan con mayor profundidad en este trabajo:

— ¿Cambia de registro con respecto a sus obras anteriores?

— No, nada. Esta es una novela, un cuento maravilloso lleno de princesas. Aparece el mago Merlín, tiene mucha conexión con Galicia. Está situado en el norte de Portugal, aparecen las cantigas de amigo, hay pequeños homenajes a Cunqueiro... Galicia es el país de la fabulación, claramente. La literatura española ha estado muy apegada a la realidad, le ha faltado fabulación (García 2014).

Aunque en menor medida, los personajes de Martín Gaité también presentan una serie significativa de características cuyo estudio nos lleva a antiguos arquetipos como, por ejemplo, la llave de oro que abre las puertas del destino, la puerta prohibida que tienta al protagonista a abrirla o la maldición desde la cuna, que evocan viejas leyendas y cuentos populares. Asimismo, la narrativa juvenil de Óscar Esquivias, a pesar de su carácter realista, aparentemente alejado de la atmósfera legendaria y mitológica que recrean las obras de Martín Gaité y Martín Garzo, presenta ciertos puntos de ambigüedad en cuanto al origen de algunos hechos difíciles de explicar desde una perspectiva racional, planteando al lector la duda de si existe realmente alguna entidad sobrenatural que participe en el desarrollo de la acción junto con los protagonistas.

Tras justificar el objeto de estudio teniendo en cuenta las características comunes de los tres autores, se van a observar ahora sus trayectorias de manera individual. Para comenzar es preciso señalar que Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925 - Madrid, 2000) publica su primera obra, *El balneario*, en 1955, y obtiene por ella el Premio Café Gijón. Dos años más tarde consigue el Premio Nadal por *Entre visillos*. También escribe varias obras de teatro como como *A palo seco* (1957) o *La hermana pequeña* (1959), y más tarde regresa a la narrativa con *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963) y *Retahílas* (1974), entre otras novelas. En 1972 se doctora en la Universidad de Madrid con su tesis *Usos amorosos del XVIII en España*. Cuatro años más tarde compila su poesía en *A rachas* y en 1978 hace lo propio con sus relatos en *Cuentos completos*.

Además de su labor de escritora, Martín Gaité ejerce como periodista en diversos diarios y revistas como *Diario16*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *El País*, *El Independiente* y *ABC*, centrándose en la crítica literaria y la traducción. En 1978 consigue también el Premio Nacional de Literatura con *El cuarto de atrás*, convirtiéndose así en la primera mujer en obtenerlo, y, más tarde, le siguen una larga serie de premios como el Príncipe de Asturias en 1988 o la Pluma de Plata del Círculo de la Escritura en 1999, entre otros. Además, colabora en los guiones de las series de Televisión Española *Santa Teresa de Jesús* (1982) y *Celia* (1989) (Centro Virtual Cervantes s.f.)

Para el público infantil y juvenil escribe los relatos "El castillo de las tres murallas" (1981) y "El pastel del diablo" (1985), agrupados en el tomo *Dos cuentos maravillosos*, y la novela *Caperucita en Manhattan* (1990), que se convierte en el libro más vendido en 1991. A lo largo de este trabajo, que consta de siete capítulos correspondientes a distintos arquetipos y motivos literarios, se analizarán las características de los personajes que aparecen en dichas obras comparándolos con sus principales precedentes de la historia de la literatura, y de la cultura en general, con el objetivo de establecer conexiones intertextuales, pues, ya en una primera lectura, se reconocen en ellos diversas características que evocan tanto los de los cuentos maravillosos, como ciertos personajes de la literatura clásica -infantil y para adultos- o temas que aparecen con frecuencia en el cine, entre otros aspectos. Por este motivo merecen un estudio exhaustivo que permita dilucidar qué características adquieren en la literatura infantil y juvenil contemporánea una serie de personajes recurrentes cuyo rastro nos lleva a la Antigüedad clásica. Así pues, los personajes que aparecen en la novela y los dos cuentos de la autora se estudiarán desde las teorías que arrojan luz sobre los siguientes aspectos: desdoblamientos, formas de vida artificial, viejos sabios, pobres, rebeldes políticos y figuras maternas.

En segundo lugar, Gustavo Martín Garzo (Valladolid, 1948-), licenciado en Filosofía y Letras en la especialidad de Psicología, es fundador de las revistas literarias *Un ángel más* y *El signo del gorrión*, y colabora asiduamente con sus artículos en los medios más importantes del país. Desde su primer libro, *Luz usada* (1986), no ha dejado de publicar regularmente, por lo que el conjunto de sus obras alcanza en la actualidad una vasta producción que incluye tanto ensayos como narrativa para adultos, y también

obras para niños y jóvenes (Centro Virtual Cervantes s.f.) En su faceta de ensayista destacan, entre otros, *El libro de los encargos* (2003) y *Una casa de palabras* (2013), al que se recurrirá en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo. Entre sus obras más conocidas para adultos se encuentran *El lenguaje de las fuentes* (1993), con la que obtiene el Premio Nacional de Narrativa, *El pequeño heredero* (1997), *La soñadora* (2001), *Tan cerca del aire* (2010) y *Donde no estás* (2014). Por otro lado, el conjunto de su narrativa infantil y juvenil se compone de los siguientes títulos: *Una miga de pan* (2000), Finalista del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil; *Tres cuentos de hadas* (2003), que incluye "El vuelo del ruiseñor", "El hada que quería ser niña" y "El príncipe amado", con la que obtiene el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil; *Dulcinea y el caballero dormido* (2005); y los álbumes ilustrados *Un regalo del cielo* (2007) y *El pacto del bosque* (2010). A esta serie de títulos es posible añadirle *La princesa manca* (1995) y *La puerta de los pájaros* (2014), ya que ambas novelas pueden ser leídas tanto por niños como por adultos. Las dos constituyen un ejemplo claro de lo que Zohar Shavit denomina texto ambivalente, es decir, un texto "que se lee de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por dos grupos de lectores, que divergen en sus expectativas así como en sus hábitos de lectura" (1999: 151).

Senís Fernández (2005) llama la atención sobre la ambivalencia de *La princesa manca*, aunque su explicación se puede aplicar igualmente a *La puerta de los pájaros*. Este autor señala que si *La princesa manca* se considera una novela infantil, no deben extrañarnos algunas de sus características más relevantes como "la presencia de elementos no normales y de contenidos fantásticos y fabulosos, la claridad en la exposición de las acciones, la sencillez expresiva, la agilidad de la narración y el esquematismo en la situación espacial y temporal de la acción, rasgos todos ellos señalados por Pedro C. Cerillo como propios de la literatura infantil" (Senís Fernández, 2005: 391). Y tampoco resulta raro el uso de la narración marco, o de fórmulas propias de la literatura popular tradicional, cuya presencia en la literatura infantil es tan frecuente que se han convertido en rasgos de estilo propios. No obstante, si *La princesa manca* se considera una obra para adultos, o no exclusivamente infantil, la cosa cambia: esos rasgos que pasaban inadvertidos por resultar previsibles en una obra para niños "son ahora los que nos ponen en guardia, debido a que no son frecuentes en una novela

para adultos. Y son los que hacen que *La princesa manca*, desde este punto de vista, demande desde los receptores una interpretación y una actitud distintas" (391).

En cuanto al análisis de los personajes de Martín Garzo, además de estudiar los que aparecen en las novelas de carácter ambivalente, nos acercaremos a aquellos que protagonizan sus *Tres cuentos de hadas*, destinados de forma más específica a un público infantil; ya que es en estas tres obras donde el autor presenta una cantidad significativa de arquetipos que, al igual que en Martín Gaité, permiten analizarlos estableciendo conexiones intertextuales con diversos precedentes de la historia de la literatura y de la cultura. Como señala Amores García (2005), Martín Garzo es, entre los narradores actuales, uno de los que insisten de forma más perseverante en "la necesidad de recuperar el placer de contar historias de viva voz, en el valor del relato oral y en su papel como revelador de la realidad y de la naturaleza humana" (9). Además, en numerosas ocasiones el escritor ha señalado que el origen de su escritura se halla "en primer lugar, en las historias que forman parte de nuestra tradición, a las que deben sumarse, en segundo lugar, la huella de sus escritores predilectos, con los que se ha formado como lector, y el cine, por último, como un buen caudal de ficciones que también alimentan su universo creativo" (Amores García 2005: 9). Así pues, las obras de Martín Garzo constituyen una gran fuente de referencias mitológicas, religiosas, legendarias, entre otras, que se observarán en los capítulos dedicados a los siguientes tipos de personajes: desdoblamientos, viejos sabios, pobres, figuras maternas y animales legendarios.

Finalmente, en cuanto a Óscar Esquivias (Burgos, 1972-), es necesario advertir que por ser un autor actual, cuyo reconocimiento es relativamente reciente, no contamos aún con información bibliográfica en fuentes académicas, más allá de la que suministran las contraportadas y solapas de sus libros, o la Wikipedia. Precisamente en esta última leemos que se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Burgos, codirigió la revista literaria *El Mono de la Tinta* (1994-1998), y también fundó y dirigió *Calamar, revista de creación* (1999-2002). Además, ha colaborado en diversas revistas de España e Hispanoamérica con poemas, artículos y relatos cortos. En 2000 obtuvo el premio Arte Joven de la Comunidad de Madrid con su primera novela, *Jerjes conquista el mar*; y también consiguió el Premio Ateneo Joven de Sevilla con *El suelo bendito*. Posteriormente publicó una trilogía inspirada en *La Divina Comedia*, formada por

Inquietud en el Paraíso (2005), que le valió el Premio de la Crítica de Castilla y León, *La ciudad del Gran Rey* (2006) y *Viene la noche* (2007). En 2008 sacó a la luz su primer libro de cuentos, titulado *La marca de Creta*, ganador del Premio Setenil al mejor libro de relatos del año, al que siguieron *Pampanitos verdes* (2010) y *Andarás perdido por el mundo* (2016). En cuanto a sus novelas destinadas al público juvenil, estas son *Huye de mí, rubio* (2004) y la serie *El signo de los valientes*, compuesta por *Mi hermano Étienne* (2007) y *Étienne el Traidor* (2008).

Teniendo en cuenta la división que establece Juan Cervera (1991: 253), dichas novelas se pueden insertar tanto en la categoría de literatura adolescente como juvenil. Sin embargo, no resulta sencillo reconocer cuáles son las características que definen este campo. Mila Cañón y Elena Stapich (2012) señalan que en los noventa estas características respondían, en general, a la llamada "psicoliteratura", que aún hoy se sigue publicando. Este tipo de libros presentan situaciones difíciles o problemas existenciales de los adolescentes, como las dificultades familiares y sociales o las deficiencias físicas y anímicas, dando un modelo de comportamiento para que sea interiorizado y se produzca un crecimiento personal, y sirviendo de proyección para aliviar tensiones. Sin embargo, en la actualidad estamos asistiendo a una etapa de producción de obras que no se corresponden con esa idea, pues "resultan difíciles de encerrar dentro de los parámetros más o menos rígidos de una determinada colección" (72). Se podrían llamar libros "de borde" (72) porque se hallan en "una zona híbrida, y que muchas veces nos hacen pensar que -si no fuera por la presencia de marcas paratextuales- tanto podrían dirigirse a un lector adolescente cuanto a uno adulto" (Cañón y Stapich 2012: 72).

Para dar cuenta de la complejidad que caracteriza al campo de lo editado con el rótulo de "literatura juvenil", Mila Cañón y Elena Stapich (2012) presentan cuatro casos que les plantean interrogantes: a) novelas que ficcionalizan hechos de nuestra historia reciente; b) libros en los que aparecen nuevas representaciones sobre la infancia y la adolescencia, con la aparición de personajes atravesados por las consecuencias de las políticas neoliberales de los noventa; c) el género "fantasía heroica", representado principalmente por las novelas de Tolkien (*El señor de los anillos*), C. S. Lewis (*Crónicas de Narnia*) y Ursula K. Le Guin (*Un mago de Terramar*); d) el libro álbum, que comienza a circular tímidamente en la escuela secundaria (72 y ss.)

Según esta clasificación, las tres novelas de Óscar Esquivias se corresponden con el primer punto señalado, pues ficcionalizan hechos históricos. La serie *El signo de los valientes* se basa en la Revolución francesa, un período clave de la historia europea en el que se enfrentan partidarios y opositores del Antiguo Régimen. Por otra parte, en *Huye de mí, rubio*, el escritor presenta un país imaginario de Centroamérica, llamado Sierramagna, cuyas características geográficas recuerdan a las de Guatemala, mientras que su historia política tal vez coincide más con la de Nicaragua, y evoca, por tanto, el conflicto histórico entre sandinistas y contras. Debido a su carácter realista, el análisis de los personajes que protagonizan las novelas de Óscar Esquivias tendrá más peso en el capítulo dedicado al estudio de los rebeldes políticos, y en el que se centra en los pobres, mendigos e itinerantes. Sin embargo, también se analizarán sus personajes bajo las teorías que arrojan luz sobre los autómatas y creadores de autómatas (desde el punto de vista del avance tecnológico), y en el capítulo dedicado a los desdoblamientos y metamorfosis, ya que, como se ha señalado anteriormente, Óscar Esquivias incluye en *Mi hermano Étienne* algunos sucesos cuyo origen se puede considerar sobrenatural a pesar del carácter realista que predomina en la obra.

0.3. Hacia una definición de arquetipo

Según el DRAE, el sustantivo "arquetipo" viene del griego ἀρχέτυπος, palabra formada por ἀρχέ (*arjé*), que hace referencia al elemento fundamental, al principio u origen de algo, y por τυπος (*tipos*), que significa tipo, modelo o impresión. En griego, también existe un concepto similar: πρωτότυπος (*protótipos*), prototipo, que alude al tipo o modelo πρώτο ('primero'). En la segunda mitad del siglo XIX, poetas como Campoamor utilizan la palabra "arquetipo" en un sentido filosófico para referirse al modelo primario de algo, y también es por esa época cuando empieza a difundirse. En *Pepita Jiménez*, Juan Valera utiliza la expresión "hermosura arquetipo" a través del personaje Don Luis de Vargas, un joven seminarista que permanece apartado de todos los placeres terrenales hasta que regresa a su pueblo natal y conoce a Pepita, la joven prometida de su padre. A partir de ese momento, comienzan a derrumbarse a su alrededor los pilares morales que llevaba construyendo desde niño a base de mucha dedicación para mantenerse apartado de todo aquello que no formara parte de los

conceptos abstractos e idealizados del mundo religioso del que deseaba formar parte y, en un intento de ordenar sus ideas para comprender qué le estaba sucediendo, le confiesa a Pepita lo siguiente:

Desde que vivo [...] he despreciado todas esas sombras y reflejos de deleites y hermosuras, enamorado de una hermosura arquetipo y ansioso de un deleite supremo [...] Sobre todos los ensueños de mi juvenil imaginación ha venido a sobreponerse y entronizarse la realidad que en usted he visto; sobre todas mis ninfas, reinas y diosas, usted ha descollado (Valera 2003: 172-173).

El significado que se deduce de la palabra "arquetipo" en el fragmento seleccionado alude a algo, en este caso la belleza, que reuniendo las características de diferentes tipos conocidos de mujeres da lugar a una noción de belleza superior a la que puedan presentar dichas mujeres.

Es preciso señalar, para no dejar ningún cabo suelto en torno a la palabra arquetipo, que su concepto es susceptible de aplicarse a diversos campos de conocimiento. Por ejemplo, en ciencias se usa esta voz para designar a un sistema orgánico fundamental, sin referirse a las variaciones individuales que puedan presentar. En cualquier caso, ambos usos de la palabra parecen guardar relación con el sistema platónico de las ideas: formas que se perciben a través del intelecto y que contrastan con las variables particulares que captan los sentidos. Por tanto, los arquetipos serían esas ideas suprasensibles que dan lugar a los tipos y leyes de todas las cosas que forman parte del mundo sensible.

a) Una perspectiva histórica

Aunque el sistema platónico aún está lejos de lo que actualmente se entiende como arquetipo en la literatura, la referencia sirve como punto de partida para ilustrar qué sucede cuando se conceptualiza un hecho histórico añadiendo a su observación unas ideas previas, en forma de narración, que cuentan cómo debió suceder un hecho, en función del punto de vista que adopte la persona que construya el relato, y no como sucedió realmente. Por otro lado, es preciso matizar que de la propia naturaleza de los hechos se deriva la imposibilidad de alcanzarlos tal cual sucedieron, pues solo podemos

acceder al pasado en forma de narración, lo cual implica tomar una perspectiva determinada y escoger un conjunto de palabras concreto que no conforman un hecho en sí, sino un relato sobre el hecho. Es decir, la existencia de un arquetipo o idea previa, altera la mirada del observador y da lugar a resultados falsos. No obstante, los relatos arquetípicos son capaces de alcanzar un aire de grandeza incalculable del que las acciones humanas, por lo general, suelen carecer.

El uso de la palabra arquetipo, entendida como modelo común, se halla incluso en algún texto latino; por ejemplo, en una carta de Cicerón a Ático (*Ep. ad Att.* XVI, 3, 1). Sin embargo, la "forma primigenia" (*exemplar primigenium*) a la que se refieren los humanistas del Renacimiento presenta distintas variantes conceptuales en función del campo de conocimiento en el que se utilice. En algunos de ellos, quizá resulta más adecuado utilizar la palabra "modelo", mucho más frecuente en el idioma español, que alude a una norma o ejemplo que se propone para ser copiado a otra escala, es decir, para utilizarlo como referencia normalmente en la realización de algo material, pero también como patrón conductual que rige la forma de proceder en determinadas circunstancias, o en la manera de vivir en general.

A diferencia del modelo, el arquetipo no se forma a partir de un acto claro de voluntad, sino que tiene un origen más oscuro cuya complejidad radica en la multiplicidad de vías que han intervenido en su formación. En literatura, muchas veces se ha intentado elaborar modelos o establecer reglas retóricas para conseguir un efecto determinado. Sin embargo, el arquetipo se constituye de manera ajena a la mera voluntad. "El modelo es ejemplar. El arquetipo resulta algo de caracteres más dudosos en sus orígenes y desarrollos" (Caro Baroja 1991: 26). Además del origen indeterminado, al arquetipo también le caracteriza frecuentemente el hecho de responder a una imagen falsa por distintos motivos. La imagen arquetípica puede representar desde una caricatura a una apología exagerada de un determinado personaje histórico que lo rodea de virtudes para ensalzarlo. A este respecto, cabe señalar, a modo de ejemplo, la obra *Guerra y paz*, donde Tolstoi expresó una clara antipatía hacia la figura de Napoleón. En sentido contrario, sucede lo mismo con ciertos pintores que han intentado elevar las virtudes y los éxitos del militar francés en muchos de sus retratos. Recordemos *Napoleón cruzando los Alpes*, de Jacques-Louis David, o *Napoleón en su trono imperial*, de Jean Auguste Dominique, que presentan una figura heroica de gran

envergadura donde Tolstoi solo veía un hombre insignificante. Por tanto, a través de acumulaciones que se hacen sobre la vida de un personaje, ya sea para exagerar sus virtudes y éxitos o sus vicios y fracasos, van formándose imágenes que para las grandes masas son las auténticas: el creador, el mendigo, el sabio, etc. No obstante, como se verá en el análisis posterior de cada uno de ellos, sus rasgos esenciales van modificándose a lo largo de la historia en función de las concepciones morales, estéticas y religiosas que imperan en cada época.

Aunque, a diferencia de los modelos, no existen unas normas tan claras para crear y divulgar arquetipos, esto no significa que no se construyan en función de ciertas bases. Respecto a la intención, ya se ha señalado que puede variar desde la caricatura hasta la idealización, llegando incluso a la inverosimilitud. En cuanto al procedimiento, puede suceder que partiendo de una persona o hechos reales (o cuya realidad se acepta) se llegue a una figura arquetípica o a un tema que se utilice, asimismo, como modelo de unos valores determinados en el que se engrandezcan, simplifiquen o confundan sus características. De este modo, dicha persona o acontecimiento se transforma en símbolo y pierde su carácter real. El procedimiento opuesto consistiría en aplicar una serie de narraciones arquetípicas a un ser o acción, de carácter más o menos verdadero, de manera que se construya una historia con pretensiones de realidad. Así pues, se puede deducir que la formación de arquetipos no está relacionada solamente con la forma de las narraciones o con explicaciones históricas, sino también con la creación folclórica y legendaria, así como con el desarrollo de temas y personajes literarios.

El mundo greco-latino supone una fuente inestimable de ejemplos, de los dos procedimientos señalados, que dan lugar a distintas teorías acerca de la formación de mitos. Veamos, en primer lugar, de qué manera un personaje real llega a convertirse en un símbolo a través de un proceso de simplificación que lo hace más inteligible para la mayoría. Las biografías de los filósofos griegos muestran multitud de anécdotas falsas, pertenecientes a épocas posteriores de sus vidas, que representan, principalmente, algún punto de sus teorías o las caricaturizan con el objetivo de ridiculizarlas. Algunas de estas anécdotas nos ayudarán a entender de qué manera la vida de los filósofos encaja en una imagen comprensible para más gente; imagen que sin embargo puede hacerles perder su carácter complejo y real. El mismo Platón contribuyó a retratar de forma arquetípica a algunos de sus predecesores. En su diálogo tardío *Teeteto*, que trata sobre

la naturaleza del saber, habla, por boca de Sócrates, sobre una anécdota referente a Tales de Mileto:

Cuando Tales [...] para contemplar las estrellas alzó la vista y cayó en un pozo, una muchacha lista y chistosa, tracia, se burló de él pues se afanaba en saber lo que hay en el cielo pero le pasaba desapercibido lo que tenía delante suyo, a sus mismos pies. Y esta burla sigue alcanzando siempre a los que viven en filosofía. Pues en realidad un hombre así no sabe nada ni de su prójimo ni de su vecino [y] por inexperiencia cae en pozos y en cualquier otro apuro (174 a).

Por tanto, Platón presenta un hecho concreto sobre Tales de Mileto y le da un sentido extrapolable a otros filósofos. De esta manera, se van forjando historias que confluyen en el arquetipo del sabio distraído.

En cuanto a la figura de Heráclito de Éfeso, el proceso de simplificación es todavía más llamativo. "Aunque haya cantidad considerable de referencias a su vida, puede decirse que, en proporción muy grande, esta queda en la incógnita" (Caro Baroja 1991: 31). El historiador griego Diógenes Laercio (s. III) recoge un número importante de referencias a la vida de Heráclito, en *Vida de los filósofos más ilustres*, con un carácter un tanto arquetípico e incluso caricaturesco:

[Heráclito] fastidiado por los hombres, se retiró a los montes y vivió manteniéndose de hierbas pero acometiéndole de resultas una hidropesía, regresó a la ciudad, y preguntaba enigmáticamente a los médicos "si podrían de la lluvia hacer sequía" (IX, 3).

La acumulación de detalles anecdóticos que rodea la figura de Heráclito ha creado una imagen irreal en torno al filósofo que ha puesto de relieve algunos aspectos de dudosa veracidad como la misantropía, el vegetarianismo o la hidropesía. Platón también contribuyó a la creación de la imagen arquetípica de Heráclito en el diálogo *Crátilo* al comparar su teoría del flujo universal de los seres con el catarro: "no es propio [...] juzgar [...] a las cosas como si no hubiese nada sano, sino que todo fluye como cántaros, y sin arte, como los hombres que padecen catarro" (440, d). Esta consideración originó la imagen del filósofo llorón que se materializa en diversas obras pictóricas de los siglos XVI y XVII; por ejemplo, en el cuadro que Rubens realizó en Valladolid en el año 1603 como encargo para el Duque de Lerma. La obra, que

actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Escultura, presenta a Demócrito en contraposición a Heráclito, dos filósofos que simbolizan el carácter alegre y melancólico respectivamente. Asimismo, "Demócrito, que dio un empuje extraordinario a las investigaciones físicas, matemáticas, geográficas, a la perspectiva, etc., es, en fin, una especie de mago que [...] entiende el lenguaje de los pájaros" (Caro Baroja 1991: 32).

En resumen, y siempre siguiendo a Caro Baroja, el conjunto de detalles anecdóticos ha desarrollado una imagen folclórica y simplificada de gran cantidad de filósofos del mundo greco-latino cuya figura real, en algunas ocasiones, resulta difícil de dilucidar porque permanecen envueltos en leyendas demasiado oscuras. Sin embargo, los filósofos no son los únicos que sufren estas simplificaciones con tendencia al simbolismo, sino que las biografías de los autores dramáticos y poetas también experimentan este proceso. Por ejemplo, en la comedia *Las Tesmoforias*, Aristófanes presentó a Eurípides como un auténtico misógino, hecho más que dudoso, pues realizó magníficos retratos de mujeres, entre los que destacan el de Hécuba o el de Helena; sin embargo, la imagen adquirida siguió adelante y dio lugar a una de las versiones legendarias de su muerte a manos de las propias mujeres.

Estos ejemplos permiten comprender el proceso de idealización que experimentan ciertas figuras hasta el punto de convertirse en personajes simbólicos que encarnan el modelo de sabio melancólico, en el caso de Heráclito, el de sabio distraído, en el de Tales, o el de "mago", como sucede con Demócrito. Por tanto, parece algo permanente, a lo largo de la historia, el hecho de acumular características homogéneas sobre las grandes personalidades para poner aún más de relieve sus virtudes o para resaltar sus defectos. Este sistema no da lugar solamente a arquetipos históricos sino que, también, a través de la suma de características observadas en diferentes individuos, se desarrollan los caracteres literarios de tipo psicológico como los que crearon Menandro (*El misántropo*, 317-16 a.C.), Corneille (*El mentiroso*, 1644) o Molière (*El avaro*, 1668). Pero no solo estos autores, sino también los nuestros "y algunos moralistas, como Zabaleta al pintar ciertas figuras con mayores pretensiones de realismo" (Caro Baroja 1991: 40) contribuyeron al desarrollo de arquetipos. *El misántropo* de Menandro o las figuras de los dramaturgos franceses no se forman de manera muy distinta "a como Calderón idea la figura de don Toribio Cuadrillos o Cañizares traza la del Dómine

Lucas o se constituye la figura folclórica de Heráclito: por un proceso de acumulación de notas monocordes" (Caro Baroja 1991: 41).

Para finalizar, vamos a observar el proceso contrario, que consiste en mostrar personajes legendarios como si fueran reales, relacionándolos con espacios y hechos determinados. Un ejemplo de este tipo lo constituye la popular figura de Ulises, que aparece como personaje de la *Iliada* y protagoniza la *Odisea*, y que, en la Antigüedad, se erigió como arquetipo, e incluso modelo, de navegante osado. Los viajes que realizó, en principio, parece que se limitaban a una parte del Mediterráneo oriental, pero ese marco estrecho no resultaba satisfactorio en la época helenística, por lo que sus aventuras se extendieron a mares más lejanos. De este modo, aparece la fábula de la fundación de Lisboa por el propio Ulises. Los griegos conocían la ciudad ibérica como Olisipo, nombre que consideraban que procedía de Ulises, para ellos Odiseo. Asimismo, "Olisipo aparece en [Pomponio] Mela con la intencionada grafía etimológica Ulisippo" (García y Bellido 1947: 3).

También es frecuente que un personaje arquetípico se convierta en real, no por la forma de presentarlo, sino a través de la búsqueda de un origen humano que responda a las características del símbolo. Esta tendencia se relaciona con el evemerismo, una teoría hermenéutica creada por Evémero de Mesene (s. IV a. C) que consiste en dar explicaciones racionales a los mitos y a las viejas creencias populares y religiosas de una sociedad. Según esta doctrina los dioses, por ejemplo, serían personajes históricos cuyas acciones se explicaron mal o fueron interpretadas de forma poco realista por la imaginación popular. A lo largo de los siglos estas ideas han trascendido, llegando a culminar en un naturalismo extremo. Un ejemplo famosísimo en la literatura lo constituye la figura de Don Juan, de la cual han derivado estudios sobre los diversos caracteres que conforman la serie de "don juanes" (de Tirso, Molière, Zorrilla, etc...). Además de mostrarse a través de diferentes perfiles psicológicos a lo largo del tiempo, también llegó a encontrar, por medio de la voz popular, un modelo humano cuya falsedad se deduce a través de la información cronológica de la siguiente cita: "se dijo por Sevilla, cuando ya distintos *donjuanes* invadían los teatros de Europa, que el modelo [...] había sido un caballero de aquella ciudad, llamado don Miguel Mañara Leca Colona y Vicentelo (1627-1679)" (Caro Baroja 1991: 58).

b) Una perspectiva psicológica

El punto de partida ineludible para abordar el concepto de arquetipo desde la psicología analítica de Jung es el pensamiento de Platón acerca de la idea preexistente y superior a cualquier concepto, pues el arquetipo junguiano no es más que una expresión renovada del concepto de idea que ya existió en la Antigüedad clásica. El propia Jung así lo reconoce: "Cuando por ejemplo el *Corpus Hermeticum*, que pertenece aproximadamente al siglo III, designa a Dios como la luz arquetípica, está expresando de esa manera la idea de que Dios es la *imagen primigenia*, el arquetipo de toda luz, preexistente y superior al fenómeno *luz*" (Jung 2002: 73-74). A partir de aquí, se puede desarrollar el argumento platónico y afirmar que en algún lugar invisible existe, por ejemplo, una imagen primigenia de la madre, preexistente y superior al fenómeno de lo maternal en el sentido amplio de la palabra. No obstante, tras exponer el ejemplo de la luz arquetípica, Jung se aparta de la filosofía para abordar las ideas desde su posición de empírico; es decir, para demostrar que los arquetipos constituyen esencialidades y no simples nombres. Sin embargo no resulta fácil demostrar su existencia en una época en la que es casi imposible comprender aquello que no pertenece a la consciencia y en la que, incluso pensando platónicamente, la "idea" se ha trasladado al terreno de la fe y de la superstición.

Jung pone de relieve el hecho de que sea precisamente la doctrina de las categorías de Kant la que por una parte frustra cualquier acercamiento a la antigua metafísica y por otra establezca el germen de una nueva concepción platónica del mundo. Desde la *Crítica de la razón pura* hasta la llegada de la psicología analítica (alrededor de 150 años), se ha desarrollado progresivamente la idea de que el pensamiento y la razón no son procesos relegados al margen del condicionamiento subjetivo y derivados de las leyes eternas de la lógica, sino funciones psíquicas que proceden de una personalidad, pues, si no es posible una metafísica que supere los límites de la capacidad humana, tampoco puede haber estudios empíricos que no estén limitados por una estructura previa del conocimiento. Estos presupuestos personales, que son la esencia de la psicología moderna, significan, por tanto, una amenaza para las inclinaciones filosóficas, cuyos fundamentos no sostienen que los humanos solo pueden pensar, decir y hacer lo que ellos son. La psicología analítica afirma, por el contrario, la

existencia de un *a priori* de carácter innato que constituye la estructura de la psique y determina toda actividad humana. Por ejemplo, la psique preconsciente de un recién nacido no se presenta como un espacio vacío sobre el que hubiera que edificar la personalidad a base de enseñanzas, sino que, apenas se vislumbran las primeras expresiones psíquicas, queda de manifiesto una estructura subyacente previa, es decir, la propia personalidad. Esta estructura innata se asemeja a los actos instintivos de los animales que no han sido criados por sus padres y que, por tanto, no han podido transmitirles sus costumbres.

Jung parte de la hipótesis de que el ser humano no conforma una excepción y que, al igual que el resto de los animales, nace con unas disposiciones psíquicas inconscientes, acordes a su especie, que denomina "imágenes". Esas imágenes son las "imágenes primigenias" que configuran el carácter específicamente humano de sus actividades y se encuentran en el origen de la especie. "Suponer que [esa índole específica] no es heredada sino que surge de nuevo en cada hombre sería tan absurdo como pensar que el sol que sale cada mañana es diferente del que se puso la tarde anterior" (Jung 2002: 76).

Cuando las "imágenes primigenias" se manifiestan en los productos de la imaginación, reciben la denominación específica de arquetipo. Es decir, los arquetipos serían las representaciones de esas imágenes innatas que configuran la estructura de la psique humana.

El primer teórico que advirtió la existencia de ciertas ideas preexistentes en el campo de la psicología de los pueblos fue Adolf Bastien. Más tarde, Hubert y Mauss, ambos investigadores de la escuela de Durkheim, se refieren a "categorías" de la imaginación y Hermann Usener observó "la preformación inconsciente en forma de un *pensar consciente*" (Jung 2002: 77). La contribución junguiana a este conjunto de teorías previas no consiste, por tanto, en el descubrimiento de las "imágenes primigenias" sino en probar que pueden aparecer en cualquier momento y lugar independientemente de la migración de los arquetipos a través de la cultura, porque, en definitiva, las imágenes constituyen unas disposiciones inconscientes que determinan los pensamientos, sentimientos y acciones de todos los seres humanos.

Debe quedar claro que los arquetipos no están determinados en el contenido sino en la forma. Solo puede estar determinado en cuanto al contenido cuando es consciente

y se rellena con experiencias de la consciencia. Es decir, el arquetipo constituye una posibilidad previa de la forma de representación y lo que se hereda es esa forma, no las representaciones en sí. En principio, podemos hablar de un núcleo invariable, de una estructura que determina el comienzo, pero la forma concreta de cada psique se configura de manera individual.

CAPÍTULO I

FORMAS Y SIGNIFICACIONES DEL MITO DEL DOBLE

1.1. Consideraciones iniciales

No resulta extraño que el arquetipo del doble haya despertado el interés de investigadores pertenecientes a diversos campos de conocimiento, como la filosofía, la antropología, la historia del arte o la psicología, pues su relación con la misteriosa identidad del ser humano supera el campo de la ficción literaria y lo convierte en materia transversal de varias disciplinas que abordan esta problemática compleja, de carácter existencial, desde diferentes ángulos. Como es lógico, el análisis de los personajes se va a centrar en el mito del doble partiendo de enfoques procedentes del ámbito literario; sin embargo no pueden obviarse las teorías de otras materias, ya que contribuyen a un enriquecimiento y mayor entendimiento de la figura del doble en la literatura.

Desde el punto de vista filosófico, adquiere relevancia la aportación del francés Clément Rosset. Este autor considera que el pensamiento intelectual está aprisionado por una metafísica del doble que procede de Platón, para quien el mundo material sensible es solo la sombra de la realidad ideal que se sitúa en el mundo de las Ideas. Esta dicotomía también se revela en la filosofía de Kant y Hegel. Para Kant, lo que nos envuelve es el fenómeno; la cosa en sí, el *noúmeno*, pertenece a una intuición intelectual y no podemos acceder a ella. De esta manera, la realidad que abarca nuestros sentidos se presenta como un reflejo del mundo suprasensible (citado en Herrero Cecilia 2011: 43).

Por otro lado, Otto Rank ofrece en *El doble* una perspectiva antropológica del motivo basada en las supersticiones vinculadas con la sombra o el reflejo (Rank 1976: 87 y ss.) Rank observa que a pesar de la distancia geográfica que existe entre las diversas culturas a las que hace referencia, existe un factor común relacionado con la muerte. La imagen proyectada se entiende, en todas las culturas, como el alma y, por tanto, su imagen parcial, desaparición o cambio de tamaño, son indicadores de enfermedad o muerte. De este hecho se derivan los tabús relacionados con la sombra. "En toda Alemania, Austria y Yugoslavia se conoce muy en general una prueba que se

hace en vísperas de Navidad o de Año Nuevo: quien no proyecta una sombra sobre la pared de la habitación, a la luz de una lámpara, o aquel cuya sombra carece de cabeza, morirá en el plazo de un año" (Rank 1976: 87). La idea del alma visible engloba también la forma proyectada en un espejo o superficie acuática: "Los kai de la Nueva Guinea holandesa consideran que su alma, o parte de ella, se encuentra en sus reflejos y sombras" (Rank 1976: 98). Asimismo, los nativos de las islas del Estrecho de Torres utilizan la palabra *mari*, que designa al espíritu, para referirse indistintamente a la sombra o a la imagen. En las islas Fidji, por el contrario, distinguen dos tipos de almas: "una oscura, que existe en su sombra y va al Hades, y una luminosa, que existe en su reflejo sobre la superficie del agua o el espejo, y que permanece cerca de su lugar de muerte" (Rank 1976: 99). Estos ejemplos demuestran que las supersticiones que se ciernen sobre la sombra comparten sus principales características con las del reflejo, pues revelan, igualmente, desdicha y aprensión a la muerte. El vínculo entre ambas formas de entender el alma se materializa en una de las figuras más emblemáticas de la literatura universal. En 1897, Bram Stoker creó a *Drácula*, un ser terrorífico, atrapado entre la vida y la muerte, cuya falta de alma le impide tanto reflejarse en los espejos como proyectar sombra. El autor "se sirvió de un conjunto de leyendas tradicionales y supersticiones, en boga particularmente en Europa durante la Edad Media y aún en tiempos modernos, hondamente afincados en el alma popular" (Prólogo a Stoker, *Drácula* 2010: 7).

Otto Rank demuestra el carácter inveterado de las supersticiones relacionadas con el reflejo presentando el argumento de dos mitos que remiten al efecto dañino que se deriva de la propia contemplación. Según relata Plutarco, Entélicas se sentía tan complacido al mirarse en el agua que terminó enfermando de su propio mal de ojo y perdió su belleza al recuperar la salud. Por otro lado, Ovidio cuenta que, durante el nacimiento de Narciso, el vidente Tiresias le pronosticó una larga vida siempre y cuando no se viera a sí mismo. Pero un día, Narciso, que mostraba indiferencia tanto por los hombres como por las mujeres, se miró en el agua y se enamoró hasta tal punto de aquel hermoso joven que el ansia le provocó la muerte. Existen versiones posteriores a la de Plutarco que introducen diversas variantes pero la fábula primitiva constituyó, indudablemente, nada más que una expresión poética de las supersticiones relacionadas con el reflejo en el agua.

El tema de Narciso ha dado lugar también a un amplio repertorio de obras dentro de las artes plásticas. Entre ellas destacan: *Narciso con Eco*, de una pintura pompeyana; *Narciso en la fuente*, de Tintoretto; *Narciso*, de Caravaggio o *La metamorfosis de Narciso*, de Dalí. Aunque en un primer momento parezca que esta pintura surrealista tiene poco que ver con el relato de Ovidio, Martín Germ (2012) demuestra que su análisis iconográfico revela un profundo interés de Dalí por esta obra literaria. El pintor español publicó además un poema con el mismo título, en el año 1937, en *Éditions Surréalistes*, donde recomienda que se lea junto con la observación del cuadro. En la estrofa final, tiene lugar la metamorfosis en flor que da título a la obra pictórica y al poema:

Cuando esa cabeza se raje
cuando esa cabeza estalle
será la flor,
el nuevo Narciso,
Gala,
mi narciso (Maurell, 2005).

Este tema ha trascendido el ámbito poético y artístico, y se ha inscrito en el plano de los estudios psicológicos a través del ensayo freudiano *Introducción al narcisismo* (1914). Con este concepto, el psicoanálisis define al conjunto de características psíquicas que consisten en el desplazamiento de la libido del individuo hacia sí mismo, hacia el yo del sujeto. El amor hacia un objeto exterior sería una forma de identificación con el otro. El individuo se desea a sí mismo en la otra persona. Dependiendo del grado de manifestación, estas características pueden considerarse normales o desembocar, por el contrario, en una forma patológica de la personalidad. Según Freud, todo organismo psíquico está sometido a la tensión generada entre tres polos: el "yo" (conciencia racional), el "ello" (inconsciente individual) y el "super-yo" (normas morales y leyes que regulan la convivencia con los demás). Esta tensión puede provocar pulsiones de agresividad y de muerte o pulsiones sexuales que proceden de la libido o del principio de placer. Tendríamos entonces desdoblamientos vinculados a un complejo de castración o de mutilación, mientras que otras formas se pueden relacionar con un complejo de frustración de deseos insatisfechos, con un exceso de censura del super-yo, con una necesidad de castigo, etc. Todas ellas tendrían también relación con el

narcisismo del individuo, que se encuentra muy ligado a su propia imagen del pasado y del presente (Freud 1914).

Jung (2002: 3 y ss.), por su parte, distingue dos tipos de dinamismo que operan en el inconsciente del individuo. Por un lado, remite al inconsciente personal, que se corresponde con la "sombra", con lado oscuro de nuestra personalidad donde residen las pulsiones y fuerzas que escapan de la consciencia. Por otro lado, habla del inconsciente colectivo para referirse al conjunto de arquetipos o imágenes básicas que proceden de nuestras raíces ancestrales y funcionan como patrones de conducta culturales. Sin embargo, no los percibimos en sí mismos sino a través de imágenes que llegan al nivel consciente por medio de sueños, de obsesiones o de esquemas que se proyectan simbólicamente en los mitos y leyendas procedentes de diversas culturas.

Para Jung, la construcción armónica de la personalidad requiere la asimilación equilibrada de las fuerzas del inconsciente personal y del inconsciente colectivo. En caso contrario, el individuo queda sometido a unas pulsiones psíquicas que le fascinan y le alienan dando lugar a una disociación de la identidad. El proceso de individuación consistiría, entonces, en identificar los arquetipos y observarlos desde la distancia y con objetividad. Según esta teoría, la manifestación del doble se origina por la excesiva influencia de los patrones de conducta ancestrales y socioculturales del inconsciente colectivo. El personaje de don Quijote ilustra esta disociación de la identidad a través de la adopción del ideal de la caballería andante representado por el modelo del Amadís de Gaula. Tras muchos fracasos, toma conciencia de su locura y decide liberarse de la influencia que ejerce su modelo sobre él (Herrero Cecilia 2011: 38).

Por otro lado, también conviene explicar, por su rentabilidad para el posterior análisis de los personajes, la propuesta que Juan Bargalló Carraté plantea, desde un enfoque psicológico, respecto a la relación entre la idea del doble y el disfraz (Bargalló 1994: 11). Este autor considera que para hallar los orígenes del doble debemos remontarnos al momento en que el ser humano comenzó a disfrazarse, pues quizá la imagen elegida para mostrar una apariencia física diferente a la habitual presenta una cara, no menos auténtica, de nuestra personalidad, que procede de motivaciones inconscientes. Su plasmación literaria, junto con la de los gemelos, representa la variante realista del motivo y halla sus antecedentes en los dioses protagonistas de las obras homéricas que aprovechan la vinculación entre disfraz y engaño para llevar a cabo

sus hazañas. Por ejemplo, en *La Odisea*, Ulises se presenta en palacio disfrazado de mendigo para descubrir a los pretendientes de su mujer tras veinte años de ausencia.

Por último, es ineludible enfocar el tema del doble desde una perspectiva literaria para completar el recorrido a través de los distintos campos de conocimiento. Los temas de Anfitrión y Orlando constituyen dos esquemas literarios del motivo que se presentan de forma recurrente a lo largo de la historia y continúan renovándose en la actualidad, como veremos más adelante. El origen del primer tema señalado se encuentra en el mito de Anfitrión y consiste en el desdoblamiento entendido como forma humana resultante de otra primera. En el mito griego el dios Júpiter cambia su aspecto físico por el de Anfitrión para introducirse en su palacio y acostarse con su mujer, Alcmena. Juan Bargalló (1994: 12) señala que las diferentes versiones sobre este mito han acentuado el aspecto cómico o trágico, dependiendo de la época. La primera versión conservada, de Plauto, junto con las españolas del siglo XVI² y las francesas del siglo XVII, destacan por su carácter cómico; mientras que, a partir del Romanticismo alemán, con el dramaturgo Heinrich von Kleist, hasta las versiones del siglo XX, destaca la dimensión trágica a través de la confrontación entre el dios y la mujer. Frente al mito de Anfitrión, que se basa en dos identidades diferentes, bajo una única apariencia y en un solo mundo, el tema de Orlando consiste en un mismo individuo que existe bajo distintas formas en dos o más mundos. Por tanto, para que exista ese universo de ficción múltiple, es necesario el establecimiento de fronteras entre los mundos y que la identidad personal se conserve al traspasar dichas fronteras. En la novela *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, de la que procede el nombre, pese a no ser la primera que recrea el tema, los límites se corresponden con saltos temporales, mientras que en *Los caminos del destino* (1903), de O. Henry, son las muertes del protagonista las que marcan la frontera entre los distintos mundos (Bargalló 1994: 14-15).

También conviene acudir a teorías literarias que, si bien, no están relacionadas directamente con los arquetipos que se estudian bajo este epígrafe, ofrecen, sin embargo, una visión esclarecedora que permite analizarlos en profundidad. A diferencia de otros motivos literarios, los desdoblamientos y metamorfosis se sitúan en el plano de lo imposible aunque, dependiendo de las características del mundo ficcional al que

² La traducción del *Anfitrión* de Francisco López de Villalobos, escrita en 1515 y editada dos años después, es la primera traducción al castellano de una comedia de Plauto. Posteriormente, en 1525, se edita la adaptación de esta misma comedia, realizada por el humanista y profesor de la Universidad de Salamanca, Fernán Pérez de Oliva. De las siete traducciones de comedias plautinas que se realizaron en España en el siglo XVI, son estas dos las más importantes (Marqués López 2001: 841).

pertenezcan, pueden entenderse como un fenómeno extraordinario o, por el contrario, como algo real y comprensible que responde de forma coherente a los parámetros que rigen ese mundo. Este abismo, que separa dos comprensiones distintas acerca de lo imposible, es lo que marca la diferencia conceptual entre lo fantástico y lo maravilloso. Para llevar a cabo el estudio de los personajes que se van a tratar a continuación, es necesario observar algunas teorías que permitan averiguar los fundamentos de esa diferencia. David Roas (2011: 43-46) afirma que una de las condiciones básicas para el funcionamiento de lo fantástico es "la necesaria ambientación de los hechos narrados en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real extratextual" (2011: 45). Por el contrario, si el relato se ambienta en un mundo paralelo y diferente al nuestro, basado en unos esquemas que permiten, por ejemplo, la existencia de hadas, ogros o metamorfosis, lo imposible no se presenta entonces como una transgresión, ya que no entra en conflicto con el contexto en el que se desarrollan los hechos. En este caso, la literatura se define como maravillosa. Roas expone como ejemplo de lo fantástico el fantasma, que retorna del más allá para presentarse ante los vivos, rompiendo así, "los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real" (2011: 46). Frente a ello, el mundo maravilloso es un lugar inventado en el que las confrontaciones entre lo ordinario y lo extraordinario no se plantean. Las hadas, genios o encantamientos son posibles en ese espacio maravilloso, por tanto, los personajes y el narrador asumen los hechos sin cuestionarlos. También los asume, al mismo tiempo, el lector, pues el relato no trastorna su concepción de la realidad.

Este primer acercamiento a las teorías de Roas ilustra la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso; sin embargo, no resulta suficiente para abordar el análisis de los desdoblamientos y metamorfosis que constituyen el objeto de análisis del presente apartado. Es necesario, asimismo, tener en cuenta su explicación sobre las fronteras difusas que existen entre ambos conceptos. El autor señala dos posibilidades intermedias que comparten características de uno y otro ámbito: lo maravilloso cristiano y el realismo mágico (2011: 51). La primera posibilidad remite a aquellas narraciones cuyos fenómenos sobrenaturales tienen origen en la intervención de entidades religiosas, ya sea Dios, la Virgen u otras figuras similares. Aunque guarda una estrecha relación con lo fantástico,

pues se utiliza una ambientación realista, no se interpreta, sin embargo, como una transgresión, ya que es explicable dentro de la visión del mundo cristiano. "Los fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios pero no imposibles" (2011: 53). Por este motivo, los personajes no se asombran ni se sienten amenazados, sino que comprenden y admiran los hechos como manifestación del poder divino. La segunda posibilidad intermedia que señala Roas es el realismo mágico, cuyo término fue acuñado por el crítico alemán de arte Franz Roh, en 1925, para denominar a una nueva corriente pictórica que retomó la representación del mundo objetivo, pero no como copia fiel de la realidad, sino plasmando lo real desde una perspectiva mágica. Roh pone como ejemplo obras de Picasso, Beckmann, de Chirico, Derain y Carrà (2011: 57). Seguidamente, el realismo mágico se manifestó en la literatura con autores como Bontempelli o Buzzati. Muchos escritores europeos de los años 30 y 40 publicaron narraciones que integraban lo real y lo mágico; no obstante, las literaturas hispanoamericanas son las que han aportado las mejores producciones al respecto. Un ejemplo representativo de este tipo de narraciones lo constituye el cuento de García Márquez *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1968). La irrupción de seres que, desde los parámetros de la vida real, se consideran imposibles, es aceptada con naturalidad por los personajes de este tipo de relatos, pues acomodan lo extraño a alguna lógica basada en leyendas, religiones o fenómenos naturales. Además, el narrador contribuye a integrar lo real y lo irreal presentando los fenómenos extraños como si fueran corrientes, de manera que el lector termina aceptándolos como algo natural.

En resumen, lo maravilloso cristiano y el realismo mágico no suponen un conflicto entre lo real y lo imposible. Tampoco lo hacen las narraciones que Roas agrupa bajo el concepto de pseudofantástico. Este término engloba aquellas obras que presentan recursos propios de lo fantástico pero cuyo tratamiento las aleja de dicha categoría porque "la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico" (2011: 62) o bien porque, finalmente, los hechos extraordinarios se racionalizan de alguna manera. Roas señala que la justificación racional puede producirse de dos modos: 1) por vía mecánica, y 2) por lo *fantasmatique*. "Un temprano ejemplo de esa racionalización por vía mecánica lo tenemos ya en el siglo XVIII en las novelas góticas de Ann Radcliffe, donde al final del relato se descubre que los fenómenos aparentemente imposibles que aterrorizan a los protagonistas son creados mediante trucos mecánicos"

(2011: 62). Por otro lado, lo *fantasmatique* constituye la manifestación de fenómenos psicológicos como el sueño, los efectos de las drogas o las obsesiones. En estos relatos, la falsa fantasmaticidad provoca los mismos efectos de intriga y angustia que se encuentran en un verdadero relato fantástico; no obstante, la explicación final del fenómeno imposible provoca una decepción en el lector. Es preciso señalar que lo fantasmático no es totalmente incompatible con lo fantástico, como veremos más adelante, pues no son pocas las obras literarias cuyos personajes tienen sueños predictivos, es decir, que se convierten en realidad.

Tras este repaso a través de distintas teorías que arrojan luz sobre el complejo tema del doble, se va a observar de qué manera se revela actualmente en la narrativa infantil y juvenil de Castilla y León. En primer lugar veremos en qué consiste el desdoblamiento de Sorpresa, la niña de diez años que protagoniza el cuento de Carmen Martín Gaité "El pastel del diablo". Después se analizará la ambigua transformación en osezno de Roch Galeron, uno de los personajes que Óscar Esquivias presenta en *Mi hermano Étienne*. A continuación se hablará también de una transformación, de humano a animal, que aparece en otro cuento de Carmen Martín Gaité titulado "El castillo de las tres murallas". En cuarto lugar se revelará la interpretación psicológica que subyace bajo el desdoblamiento de *La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo. Más adelante se analizará a Cristina, otro personaje del escritor vallisoletano que, en este caso, encontramos en el cuento "El hada que quería ser niña" y cuyo doble se presenta en el momento de su muerte. Finalmente, se abordará de nuevo "El castillo de las tres murallas" para estudiar las características de Serena: un personaje cuyo desdoblamiento, al igual que el de Cristina, adquiere connotaciones fúnebres. Por este motivo, se ha considerado más conveniente presentarla a continuación del personaje de Martín Garzo en vez de incluirla en tercer lugar, junto con el análisis de la transformación de otro de los personajes del cuento.

1.2. El espejo como puerta hacia lo onírico en "El pastel del diablo"

Carmen Martín Gaité presenta un tipo de desdoblamiento originado por un espejo en el cuento "El pastel del diablo". La niña que protagoniza la historia se introduce en un mundo onírico que le depara inquietantes aventuras al situarse frente a una puerta de espejos:

—¡Qué suerte, chica! —le dijo, guiñándole un ojo, a la niña que la miraba desde dentro del espejo—. Creí que te quedabas encerrada aquí toda la noche con ésa. Tú sigue con la misma cara y adelante, ¿me has oído?, veas lo que veas.

Luego se empinó para alcanzar el picaporte, que era también de espejo. Empujó la puerta y salió a un pasillo con baldosines blancos y negros que la condujo a la habitación siguiente (118).

La niña habla con su propia imagen como si se tratara de una persona independiente de sí misma. Sin embargo, el interés del doble, generado por el reflejo, no radica tanto en su relevancia para el desarrollo argumental como en el valor que supone al establecer un vínculo intertextual con el personaje clásico de Alicia, creado por Lewis Carroll en 1865 con la publicación de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*. El gran éxito del libro le lleva a escribir una segunda parte, en 1871, titulada *Alicia a través del espejo*. Asimismo, en la novela *Entre visillos*, el personaje de Goyita se mira en el espejo e imagina que es otra persona: "se apoyó en la coqueta, delante del espejo [...] con la barbilla en las palmas de las manos y la ceja izquierda ligeramente levantada, estuvo un rato espíandose la expresión del rostro plano y vulgar. Luego dijo en voz lenta, parecida a la de los doblajes de las películas: 'Te he echado tanto de menos, tanto' " (Martín Gaité 1997: 46-47).

No obstante, el desdoblamiento más significativo para el desarrollo de la trama en "El pastel del diablo" se corresponde con el hombre del traje de raso. Este personaje, que se viste de diablo la noche de San Juan para participar en una obra de teatro, adquiere los poderes demoníacos del ser maligno al que representa, y su transformación significa la culminación de lo extraordinario en un relato que, hasta ese momento, se mantiene en el límite de lo realista. Tras charlar durante varias horas con Sorpresa, el hombre se da cuenta de que se ha hecho tarde y comienza a prepararse para la función. La niña observa con curiosidad la inquietante transformación de la persona a quien ha confesado que su mayor deseo en la vida es hacerse mayor. Por ello, antes de marcharse, Sorpresa le ruega que le explique cuál es el secreto para crecer. Ante ello, el hombre le responde utilizando las palabras propias del personaje al que representa: "¿Te atreves, insensata, a invocar al diablo? —bramó él con voz de trueno—. ¡Piensa bien lo que dices!" (161). En principio, no parece más que un juego de roles, similar al que la niña

había establecido con otro de los personajes llamado Ricardo. Este personaje se dirige a Sorpresa disfrazado de rey, y utilizando un lenguaje propio de los reyes que aparecen en los cuentos maravillosos, sin otro propósito que ensayar su papel para la función. Ricardo es un antecedente que predispone al lector a pensar que va a suceder lo mismo con el hombre disfrazado de diablo; no obstante, el relato toma un giro sorprendente cuando el lector comprueba que el conjuro que le propone a la niña, consistente en enterrar una piedra de ámbar bajo la luna llena, se lleva a cabo con éxito y la protagonista se convierte, por tanto, en una mujer adulta.

A continuación, la historia vuelve a sorprendernos al descubrir que el desdoblamiento, así como el rey Ricardo y otra serie de personajes y hechos extraordinarios, son un producto de la imaginación de la niña, elementos ficcionales de un cuento inventado por ella. De esta manera, el relato vuelve a tomar el carácter realista del principio y se inscribe, por tanto, en la categoría de pseudofantástico que señala Roas. El hilo argumental sigue un esquema similar al de *Alicia en el País de las Maravillas*, pues ambas protagonistas, Alicia y Sorpresa, son niñas de diez años que se encuentran en un espacio realista y progresivamente comienzan a presenciar fenómenos extraños, aunque los aceptan con relativa naturalidad. Finalmente, descubrimos que, tanto en el cuento de Lewis Carroll como en el de Carmen Martín Gaité, lo imposible pertenece al espacio psicológico de las protagonistas, a un sueño y una ficción respectivamente. Al final de los relatos, se interrumpen las falsas historias porque Alicia se despierta y Pizco, amigo de Sorpresa, introduce su voz para decir que no se cree nada de lo que la niña le está contando. Respecto a la explicación del fenómeno imposible del desdoblamiento, la racionalización final no justifica su existencia en la vida real, sino que se mantiene, como se ha dicho, en un espacio psicológico. Por ello, se puede considerar que la justificación se inserta en la categoría de lo *fantasmatique*.

Asimismo, antes de descubrir la verdad, la narración sugiere la posibilidad de que el desdoblamiento, así como el resto de fenómenos extraordinarios que se suceden, sean producto de una alucinación producida por el alcohol y las drogas a las que ha estado expuesta la niña. No obstante, al final, se elimina esta posibilidad al descubrir que todo forma parte de una historia inventada. En el caso de que, efectivamente, el relato hubiera desembocado en esta justificación, no se hubiera podido considerar pseudofantástico, pues el lector es testigo de los momentos en que la niña bebe un

extraño líquido fosforescente y champán. La función de esta posibilidad interpretativa es básicamente desorientadora y constituye, por tanto, un recurso estilístico cuya finalidad es generar finalmente un mayor impacto sobre el lector, para quien la posible explicación racional de los hechos apuntaba hacia otra dirección y, en ese momento, se encuentra lejos de la verdad.

No es incompatible afirmar que los elementos imposibles son una excusa para ofrecer un relato alegórico que simboliza las dificultades que implica el paso de la infancia a la juventud. La figura del hombre del traje de raso conlleva, a su vez, un doble valor semántico que remite, por un lado, al descubrimiento del sexo opuesto, a través de su faceta de hombre corriente; y, por otro lado, al temor que suscitan los primeros descubrimientos de la adolescencia, a través de la faceta de diablo a la que se enfrenta la protagonista exigiéndole la clave para hacerse mayor. Las aventuras de Alicia también se han interpretado como la representación de una etapa vital de transición:

Quando Alicia cae en la madriguera o cruza el espejo lo que en realidad hace es dejar de ser niña y convertirse en mujer. Carroll intenta ensalzar la infancia enfrentándola al disparate que es la sociedad de los adultos. Un mundo lleno de despropósitos, de prisas, de rígidas normas. Se pierde la espontaneidad, la curiosidad y la dulzura de los primeros años para pasar a la mediocridad, los clichés, el encorsetamiento (Alarcos Vázquez 2002: 6).

Finalmente, es preciso señalar que pese a la denominación de cuento maravilloso, que en el título engloba la unidad formada por "El pastel del diablo" y "El castillo de las tres murallas" (*Dos cuentos maravillosos*), el mundo narrativo no conforma un espacio cuyos parámetros físicos justifiquen un desdoblamiento. En principio, la historia se sitúa en un espacio rural común y, más tarde, el cuento que comienza a relatar la protagonista (sin que el lector sea consciente del paso de una ficción a otra) sucede dentro de la Casa Grande, inmersa en ese entorno rural y, en principio, sin más interés para Sorpresa que el de ser un espacio desconocido y, aunque decide emplearla como espacio narrativo en una historia de ficción, no la dota, sin embargo, de las características necesarias para que se pueda considerar un lugar maravilloso.

Estrictamente, el desdoblamiento y otros acontecimientos, como la repentina transformación de la niña en adulta por medio de un conjuro diabólico, tampoco pueden

considerarse elementos fantásticos, puesto que el espacio temporal que los enmarca, la noche de San Juan, permite acomodarlos a una lógica de corte legendario que anula el efecto transgresor, pues esta festividad se relaciona con el paganismo y los rituales mágicos. En este sentido, el hombre del traje de raso, que se convierte en diablo por medio de un disfraz, se aproxima al concepto de realismo mágico. Además, esta idea se refuerza por la actitud que mantiene Sorpresa ante los extraños fenómenos. Aunque considera raro todo lo que le sucede durante esa noche especial, no muestra, sin embargo, demasiado asombro, pues lo interpreta como una serie de fases de crecimiento. Por ello, sería más conveniente hablar de elementos "pseudorealistas mágicos" que de pseudofantásticos. La aplicación del esquema que propone Roas demuestra la complejidad que pueden llegar a alcanzar los relatos que se sitúan en el límite de lo real, pues existen diversas posibilidades intermedias entre lo fantástico y lo maravilloso que no siempre son fáciles de clasificar.

1.3. ¿Disfraz o metamorfosis? Dos posibilidades interpretativas en *Mi hermano Étienne*

Enlazando con la línea del disfraz, en la novela *Mi hermano Étienne*, de Óscar Esquivias (2007), tenemos un ejemplo de transformación física que, si bien en principio puede interpretarse como un simple cambio de indumentaria, más tarde parece mostrarse como una auténtica metamorfosis. Roch Galeron, un niño de diez años, situado en el contexto histórico de la Revolución Francesa, pone a prueba su valentía disfrazándose de oseño para hacerse pasar por animal fiel a su amo y llegar hasta la prisión donde están encerrados algunos de sus familiares. Una vez allí, pone en marcha un plan para liberar a los presos. Hasta este punto, el lector puede pensar que carece de lógica en una obra de carácter realista que un niño disfrazado de oseño sea capaz de engañar a los vigilantes de la prisión, haciéndoles creer que se encontraban ante un verdadero animal en busca de su amo. Sin embargo, la reflexión final de Vidal, el personaje adulto que ayuda a Roch a poner en marcha su táctica, abre la puerta a una interpretación sobrenatural de lo sucedido, insinuando que quizá hayan entrado en juego fuerzas divinas:

Es un milagro, Roch [...] Tu propio disfraz... Era un desastre. La piel estaba agujereada, se te distinguía la cara a través de las fauces. Sin embargo, cuando el capitán Gaillard quitó el paño del capazo [...] parecías un oseño de verdad. Era como si te hubieras transformado realmente en un animal [...] eres un enviado del Cielo. Dios te ha ayudado, no yo (216-217).

Este fragmento sugiere, por tanto, una doble posibilidad interpretativa. Por un lado, el lector puede considerar que no ha sucedido ningún milagro, que el engaño se debe única y exclusivamente a la ingenuidad de los guardianes de la prisión. Esta opción no resulta inverosímil, puesto que la obra literaria tiene, en principio, un carácter realista. Sin embargo, parece extraño que Roch consiga su propósito con una estratagema tan inocente como ponerse una piel de oso para pasar por animal ante los ojos de los demás. Aquí entraría en juego la segunda posibilidad: las palabras de Vidal son ciertas y Dios ha intervenido para ayudar al niño. Las dos interpretaciones resultan igualmente válidas; sin embargo, solamente la segunda posibilidad implica una transformación.

Juan Bargalló distingue tres procedimientos respecto al modo de construcción del doble, que se corresponden con los tres ejemplos expuestos hasta ahora: a) por fusión de dos individuos en uno, b) por fisión de un individuo en dos personificaciones distintas, c) por metamorfosis bajo diferentes formas (17).

El desdoblamiento del hombre del traje de raso coincide con el primer procedimiento pues, desde el momento en que se disfraza, se fusionan el diablo y el hombre en un único individuo. Por otro lado, el doble al que da lugar el reflejo de Sorpresa se produce por fisión, ya que se originan dos individuos a partir de uno solo; y, finalmente, el disfraz de Roch provoca la metamorfosis del protagonista en un animal. El autor señala a su vez tres tipos de metamorfosis dependiendo de las características que revista el nuevo individuo. Puede tratarse de una entidad humana diferente al modelo originario o de una forma humana plasmada en una entidad no humana, como sucede en *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Wilde. Pero también puede ser que la nueva forma no presente características humanas. En este caso, el autor indica que no se puede considerar desdoblamiento de la primera. Así pues, tomando como referencia la idea de Bargalló, la metamorfosis de Roch en oseño quedaría excluida de este concepto.

Debe quedar claro que la transformación en animal que presenta Óscar Esquivias tiene un carácter ambiguo y su veracidad está sujeta, por tanto, a la interpretación personal de los lectores; además, no supone el centro del hilo argumental de la historia, aunque sea un factor decisivo en el desenlace. Si el lector considera que Dios interviene en la metamorfosis, *Mi hermano Étienne* puede inscribirse en el conjunto de narraciones que Roas engloba bajo la denominación de lo maravilloso cristiano. El fenómeno no se percibe como fantástico desde el momento en que puede explicarse desde una razón convencionalmente admitida, en este caso la religión. Sin embargo, a diferencia de los hechos que se fundamentan en razones científicas, la metamorfosis puede ser cuestionada y dar lugar, por tanto, a la confusión.

1.4. El aspecto físico como revelación de lo psicológico en "El castillo de las tres murallas"

Frente a esta ambigüedad, destacan las transformaciones del protagonista de "El castillo de las tres murallas", de Carmen Martín Gaité, y el de Raquel, la joven judía que protagoniza una de las historias que narra un personaje de *La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo. En el primer caso, el protagonista, llamado Lucandro, se caracteriza por su avaricia obsesiva, que le lleva a vigilar las propiedades que encierra su castillo con un recelo desmedido. A su alrededor, podía verse un foso profundo y terrible con agua de color verde oscuro por la que nadaban una especie de ratas gigantes con cola de cetáceo llamadas "brundas", de manera que Lucandro había hecho de su castillo la propiedad más inexpugnable de todas cuantas existían en el entorno. De tanto vigilar, su obsesión fue creciendo hasta el punto de convertirse en una de esas brundas. Su mujer, Serena, fue la primera en notar que Lucandro empezaba a parecerse a aquellos animales que había amaestrado para que fueran sus guardianes. Más adelante, es el sabio oriental, que vive en una de las torres del castillo, quien observa el incipiente cambio y se lo hace notar a Altalé, la hija de Lucandro:

—Las vértebras de la espina dorsal —le contó Cambof a Altalé en secreto— le sobresalen mucho, y toda la piel de la espalda se le ha endurecido y le brilla. Creo que se está operando en él una mutación.

—¿Qué es una mutación? —preguntó Altalé.

—Convertirse en una cosa más adecuada con los gustos de uno. Lucandro en la condición de hombre no está a gusto (51-52).

Tras comparar el cuento de Martín Gaité con la novela de Óscar Esquivias, pueden observarse dos tipos de mundos ficcionales cuya diferencia más significativa radica en las leyes naturales de las que parten. Mientras que *Mi hermano Étienne* sigue unas normas análogas a la vida real, el cuento de Martín Gaité encierra una lógica que solamente funciona dentro de los límites de la propia narración. Se rige por unas leyes propias que conforman un espacio donde no puede plantearse la confrontación entre lo ordinario y lo extraordinario; se trata por tanto, de literatura maravillosa. Esta diferencia da lugar a dos tipos de metamorfosis diferentes derivadas de los principios lógicos implícitos en el texto. El cuento de Martín Gaité no implica una interpretación divina de lo sucedido porque la lógica del mundo ficcional presenta la transformación como una experiencia factible y muy probable, dadas las circunstancias psíquicas de Lucandro. Sin embargo, la metamorfosis de Roch resulta inexplicable desde el punto de vista del lector no creyente, ya que la narración no parte de parámetros que permitan ese hecho extraordinario ni introduce elementos mágicos. El personaje de Vidal solamente consigue hallar una explicación razonable en su fe religiosa, pero esta razón puede no resultar especialmente esclarecedora para los lectores y suscita, por tanto, un misterio imposible de dilucidar.

1.5. Una transformación irreversible en *La princesa manca*

En el caso de *La princesa manca* un pastor narra, ante un grupo de oyentes, un cuento cuyo conflicto gira en torno a la transformación en jabalí de Raquel, una muchacha joven y alegre que apenas había comenzado a vivir cuando le sucedió la terrible desgracia que puso fin a su vida humana atrapándola, de forma irreversible, en un cuerpo de animal. El origen de la transformación se remonta al día en que Raquel descubrió un hermoso jabalí de piel blanca entre unos matorrales y se quedó tan fascinada que trató de acercarse a él; no obstante, el intento fue vano porque el animal, al notar la proximidad, huyó asustado, y lo mismo sucedió al día siguiente. Raquel se dio cuenta de que algo había cambiado en ella desde que descubrió al jabalí, porque

todo aquello que había formado parte de su vida ahora no le despertaba el menor interés. Ya no le parecían graciosas las exhibiciones de los chicos para llamar su atención ni le divertían las conversaciones con sus amigas. Cuando volvió a verlo, Raquel sintió una extraña emoción que le hizo descubrir el motivo de su cambio. Estaba enamorada del animal y lo que más deseaba en el mundo era llegar a ser su esposa. Sin embargo, el jabalí continuaba escabulléndose cada vez que la veía, asustado, sin duda, por su forma humana. Raquel trató de ganar su confianza poniendo en marcha diversas estrategias, como vestirse con pieles de jabalíes para parecerse a una hembra de su especie o cubrirse de hojas para camuflarse entre la espesura de los árboles, pero todo resultó inútil porque el animal huía cada vez que Raquel intentaba aproximarse.

El narrador advierte que en este punto de la historia hay confusión respecto a los verdaderos acontecimientos, sin embargo, todas las versiones tienen en común la intervención de la magia. Se contaba que Raquel consiguió convencer a un viejo rabino, que conocía el poder creador del alfabeto hebreo, para convertirla en una hembra de jabalí pero la advertencia fue rotunda: "No podría recuperar jamás la forma humana y, aunque en su corazón siguiera siendo la misma [...] perdería todos los rasgos que la caracterizaban como la muchacha que era en aquellos instantes" (Martín Garzo 1999: 68). Ella aceptó conociendo las consecuencias y la transformación sucedió una noche de tormenta.

No se sabe con exactitud si fue feliz con el jabalí durante un tiempo o si, por el contrario, sus naturalezas continuaban siendo irreconciliables. No obstante, el pastor tiene la certeza de que el jabalí blanco cayó en una trampa que le provocó la muerte y Raquel enloqueció de tristeza, lo que la llevó a sentir un profundo deseo de venganza hacia los humanos. Sin embargo, ese sentimiento devastador se fue convirtiendo, a lo largo de los días, en nostalgia por su antigua forma. Comenzó a visitar a los humanos y la observación de sus quehaceres diarios le recordó cómo era ella tiempo atrás ya que, tal como le dijo el rabino, jamás podría cambiar su verdadera naturaleza. Entonces se dio cuenta de que había renunciado a su vida por amor hacia el jabalí blanco para convertirse en un animal desorientado y perdido cuya forma constituiría su cárcel perpetua, pues los intentos por unirse de nuevo a los humanos resultaron fallidos en todos los aspectos.

Un día se dirigió a su antiguo pueblo con la esperanza de que su padre la reconociera, pero era un judío estricto y consideraba que los jabalíes traían mala suerte, así que la echó con una escoba bajo terribles amenazas. Por fin, Esther, una de sus antiguas amigas, se dio cuenta de que el animal que merodeaba a todas horas entre los hombres se trataba en realidad de Raquel, porque la empujó hacia un viejo nogal, donde ambas habían guardado tiempo atrás objetos personales, y sacó con el hocico un collar de cristal. Cuando las murmuraciones llegaron al Presidente de la Comunidad Judía, este mandó que se reuniera el Consejo de Ancianos para poner a prueba la veracidad de aquel hecho insólito mostrando al animal una serie de objetos. Entre ellos debía señalar los que le habían pertenecido cuando tenía forma humana. La comprobación de las sospechas dejó boquiabierto al Consejo y, tras hablar durante toda una noche, tomaron la determinación de sacrificarla, ya que aquella transformación iba en contra de las leyes naturales y el alma de Raquel corría peligro si no se la liberaba de aquella forma anómala. Pero Esther sintió lástima por su amiga, se dirigió al granero a escondidas y soltó al animal. A partir de ahí, nunca más supieron en el pueblo sobre el paradero de Raquel. Sin embargo, meses más tarde, unos soldados contaron que un jabalí había comenzado a merodear por su campamento y decidieron adoptarlo como mascota. También se cuenta que había seguido a unos carreteros durante algún tiempo y que había algo extraño en su expresión taciturna y en el modo de escucharles cuando hablaban o cuando entonaban canciones de añoranza. Sus ojos parecían contener una expresión humana, de compenetración y, al mismo tiempo, de distancia con las personas, pues en ellas reconocía su verdadera identidad y las contemplaba desde la oscuridad de su terrible destino.

A diferencia de Roch y Lucandro, Raquel se transforma en animal por decisión propia para conseguir la compañía del jabalí blanco del que se había enamorado. En este caso, aunque la metamorfosis se lleva a cabo a través de un rabino, queda claro que no han participado fuerzas divinas para producir el cambio, sino que el origen se halla, sin duda, en algún tipo de ritual mágico, basado en el poder creador del alfabeto hebreo, que entra en conflicto con las leyes de la naturaleza. Por ello, los personajes que conforman el mundo ficcional del cuento "se arrodillaron preguntándose por las extrañas circunstancias que habían hecho posible aquella transformación" (Martín Garzo 1999: 74). Es decir, no pueden explicarse los motivos de la metamorfosis desde

los parámetros que rigen su mundo, tampoco pueden atribuirlo a entidades religiosas, ni adaptar el hecho a ninguna explicación de corte histórico o legendario. En definitiva, la historia de Raquel, que se desarrolla a lo largo de los capítulos ocho y nueve de *La princesa manca*, constituye un ejemplo de relato fantástico.

Otra diferencia significativa entre la transformación de Raquel y la de Lucandro y Roch es que el cambio se produce de forma voluntaria. No obstante, a diferencia de los dos personajes anteriores, la metamorfosis se convierte en tragedia. En el primer caso, Roch se convierte en oso por intervención divina para ayudarle en su propósito de liberar a su familia de la prisión. En el caso de Lucandro, aunque desde el punto de vista del lector sea algo terrible convertirse en brunda, para el personaje es algo positivo y natural tomar la forma corporal del animal que mejor se adapta a su forma de ser, ya que con la configuración humana nunca conseguiría ser feliz. En cuanto a Raquel, como ya se ha dicho, su transformación no es natural ni puede explicarse desde la religión, sino que es ella misma quien decide pedir ayuda mágica para que se lleve a cabo la metamorfosis. De esta manera, sentencia su destino a una vida de desesperación y oscuridad cuyo conflicto radica en una transformación parcial. Es decir, aunque la configuración corporal se corresponde con la de un jabalí, sus sentimientos tienen un carácter humano incompatible con su morfología, la cual representa, asimismo, un símbolo de impureza para los judíos. El sufrimiento de Raquel se puede interpretar, por tanto, como el castigo que podían recibir "aquellos cuyo corazón se inclinaba por lo que prohibía la Torá, que era la ley revelada a Moisés y que contenía las bases del pueblo judío" (Martín Garzo 1999: 65).

1.6. Un sentimiento dividido: *La princesa manca* como reescritura de *La bella y la bestia*

Además de la metamorfosis de Raquel, *La princesa manca* también presenta una variante del arquetipo del doble encarnada en el personaje que da título a la novela. El origen del desdoblamiento de la princesa tiene lugar el día que cumple dieciocho años, durante el gran baile de celebración que se había organizado en el salón principal del palacio. Las grandes lámparas de cristal, el suelo brillante y el movimiento ligero de los vestidos de las jóvenes mostraban un lugar de ensueño que fue interrumpido cuando el

rey iba a inaugurar el baile llevando en brazos a su hija. En ese momento, se preparó un escándalo en la puerta del salón porque acababa de entrar un anciano andrajoso acompañado de un joven extraño que avanzaba encorvado con la mirada clavada en el suelo. Ante la expectación de los invitados, el viejo se dirigió hacia el rey para explicarle el motivo de su inesperada visita. Le recordó que veinte años atrás, cuando todavía era muy joven y aún no había nacido su hija, la princesa, fue siguiendo el rastro de un ciervo hasta introducirse en lo más profundo del bosque y lanzó, sin pensarlo, una flecha hacia unos matorrales que se agitaban. Sin embargo, cuando se aproximó para recoger la ansiada pieza observó la espantosa realidad. No fue un ciervo muerto lo que encontró, sino un niño inocente que en el momento del tiro se disponía a beber agua de un arroyo, y al que la flecha había atravesado el pecho. Su padre adoptivo era un anciano ciego que se sintió profundamente desdichado por la tragedia y el rey intentó consolarle por todos los medios y servirle de ayuda. La carga de su culpa era tan inmensa que no podía soportar su peso e instó al anciano a pedirle lo que quisiera. Sin embargo, el ciego se limitó a acunar al niño contra su pecho sin decir una palabra.³

Ahora bien, habían transcurrido muchos años; el viejo de aquella historia era él mismo y el niño al que había disparado por error era aquel joven encorvado que llevaba una capa para cubrir la flecha que le atravesaba el pecho. Nunca quiso extraérsela, porque eso podría haberle causado la muerte y, a pesar de que consiguió mantenerle con vida, no logró librarle del inmenso dolor que le causaba. Llevaban así veinte años, pero hacía apenas un mes se había dado cuenta de que iba a morir y no podía dejar a su hijo solo. ¿Cómo iba a enfrentarse a los problemas y crueldades del mundo? Su hijo necesitaba a una persona que viviera a su lado; sin embargo, no era fácil encontrar a alguien que estuviera dispuesto a cargar con tanto dolor. Por ello, había recordado aquella antigua promesa y se había dirigido al palacio para recordársela y tomar lo que le debía. "No quería morir dejando solo a su hijo. Necesitaba una esposa. Pero no una esposa cualquiera, sino una que fuera capaz de atenderle y cuidarle sin reparar en los

³ Ya en *El lenguaje de las fuentes* (1993) Gustavo Martín Garzo había presentado una dramática historia acerca de un niño herido por una flecha: al final de la novela, el personaje de José narra, en torno al fuego, a un grupo de hebreos la historia del niño Muni, cuya herida mortal desata consecuencias negativas tanto en la vida del desafortunado cazador como en la de sus padres, pues eran ciegos y su vida dependía, en gran medida, de la ayuda del hijo. Este esquema aparece asimismo en el *Ramayana*, donde el rey Dazaratha hiere accidentalmente con una flecha a un joven cuyos padres son dos ancianos ciegos y Rama, el hijo del rey, debe pagar las consecuencias.

sacrificios que se vería obligada a hacer. Y eso solo podía hacerlo una princesa [...] Por eso había pensado en su hija" (125).

El rey y todos los invitados del baile consideraron que era una aberración pretender que una joven que apenas había comenzado a vivir se uniera a un esposo moribundo que convertiría el resto de su vida en un horror. El rey daría cualquier cosa al joven para cumplir la promesa, pero jamás le entregaría a su hija, pues ella no tenía ninguna culpa de los pecados que su padre había cometido. No obstante, el anciano le concedió tres⁴ días para pensárselo. Si al cabo de ese tiempo no le entregaba a la princesa, él sería el culpable de lo que sucediera. Pasado ese tiempo, y tras la negativa del rey, nadie volvió a verle por la ciudad, sin embargo, a la princesa comenzó a ocurrirle algo extraño, y es que continuamente se quedaba dormida en cualquier circunstancia, cada vez con más frecuencia, hasta que, un día, el sueño fue tan profundo que nadie consiguió despertarla. Entonces, se dieron cuenta de que aquel anciano ciego la había hechizado a modo de venganza, lo cual sumió al rey en una profunda desesperación que llegó a extenderse por todo el país llegando, incluso, a alcanzar a los animales.

El personaje que descubre el motivo de la enfermedad de la princesa y su consecuente solución es Esteban. Acababa de llegar al país de las muchachas mancas cuando el profesor Arcimboldo le narra la historia de la desgracia que tenía al reino inmerso en la desesperación. Al escuchar la historia, se acordó de la mujer manca⁵ que le había atendido en la casa del bosque cuando cayó enfermo de camino al extraño país, y también de su reservado marido, cuyo pecho estaba igualmente atravesado por una flecha. Durante aquel tiempo había observado cosas muy extrañas en aquella casa, aunque no estaba seguro de que fueran verdad, ya que la fiebre podía haberle provocado impresiones falsas. Observó que la mujer apenas necesitaba tocar los objetos para cogerlos, pues parecían desplazarse por sí solos hacia su mano como si fueran un imán. Asimismo, su vestido parecía ingravido y se confundía con el reflejo del sol. Al marchar de la casa, también le extrañó no verla desde la distancia: era como si se hubiera

⁴ El número tres es una constante en los cuentos tradicionales. Por ejemplo: Cenicienta va tres veces al día a la tumba de su madre, la Reina Malvada intenta envenenar a Blancanieves tres veces, tres son los cerditos y sus respectivas casas, etc. Según Bettelheim "el número tres en los cuentos parece referirse a menudo a lo que el psicoanálisis considera como los tres aspectos de la mente: ello, yo y super-yo. Otro cuento de los Hermanos Grimm, 'Las tres plumas', puede corroborar esta afirmación" (1997: 111).

⁵ El tema de la carencia de una mano aparece en *El lenguaje de las fuentes* (1993) encarnado en la Virgen María.

disuelto como el humo. Fue en ese momento cuando percibió los olores del bosque y se dio cuenta de que no había notado ninguno mientras se encontraba al cuidado de la muchacha manca. Aquella experiencia se le presentó con una sensación de irrealidad similar a la de los sueños.

Cuando el profesor Arcimboldo terminó de narrar a Esteban la historia del reino, salió de casa con el pretexto de que tenía que hacer una cosa; sin embargo, su tardanza comenzó a alargarse más de lo previsto y Esteban permaneció durante varios días en casa del profesor esperando su llegada. Un día le pareció oír voces detrás un muro y se acercó para comprobar si, en efecto había alguien al otro lado. Al observar con atención las piedras del muro, vio una pequeña palanca y decidió tirar de ella. Para su sorpresa, la pared se abrió y dio paso a una estancia en penumbra, con una cama en el centro sobre la que, de forma inexplicable, dormía la mujer manca que le había acogido en la casa del bosque. También observó que los grabados de las sábanas representaban la corona real, por lo que aquella muchacha dormida solo podía ser la princesa de la que el profesor Arcimboldo le había hablado. ¿Cómo era posible que estuviera en dos sitios al mismo tiempo?, "¿Cuál de las dos era real, y cuál el mero reflejo de la verdadera?" (140). Esteban decidió reunirse inmediatamente con el rey para contarle todo lo que había averiguado sobre la enfermedad de la princesa y, en ese instante, como empujado por una fuerza invisible, elaboró un brillante discurso que desentrañaba el misterio del desdoblamiento. Cuando el rey incumplió la promesa, el anciano ciego no hizo más que invocar el orden del mundo para que se llevara a cabo la boda y, a partir de ese momento, la princesa se dividió en dos. Una de ellas vivía con su futuro marido y la otra permanecía dormida en un estado que en nada se diferenciaba de la muerte, ya que cuando las muchachas se hacen mayores dejan de pertenecer a los padres y la única forma de retenerlas es privándolas de su propia vida y manteniéndolas en un estado similar a la muerte.

Esteban resolvió llevar a la princesa dormida a la casa del bosque para conseguir que las dos se juntaran hasta formar un solo cuerpo. Allí también estaba su esposo y el rey le tomó la mano como símbolo de aceptación, además de reconocerle como hijo y sucesor. Sin embargo, el problema no acaba aquí pues la pareja no terminaba de adaptarse a la vida en el palacio porque echaban de menos el bosque. Por otra parte, la tendencia de la princesa a ser dos no había conseguido desaparecer por completo y

algunas veces podían verse tres personas: a la pareja caminando tristemente por el jardín y, más adelante, a la otra, invitándoles a que la siguieran para adentrarse con ella en el deseado bosque. Finalmente, hablaron con el rey para decirle que querían regresar a su antigua casa y abandonaron el palacio. A partir de entonces no se volvió a saber más de ellos. Sin embargo, unos meses más tarde, unos cazadores descubrieron a una niña y un niño recién nacidos que llevaban sobre sus cuellos una medalla real. Eran los hijos de la pareja, y el rey se maravilló al verlos. Su sorpresa fue aún mayor cuando, en el lugar donde habían encontrado a los bebés, vieron una fuente nueva en cuyo fondo se vislumbraba la forma de una flecha. También, en cada orilla del río, había dos espinos con flores blancas que siempre permanecían florecidas, sin importar la época del año en la que estuvieran, y se empezó a decir que "aquellos espinos eran las dos princesas, y que aquel arroyo era el muchacho tullido, que, al transformarse en manantial, se había liberado de la flecha y vivía sereno y feliz entre sus esposas" (149).

La primera cuestión que cabe plantearse respecto al desdoblamiento de la princesa es si transgrede las leyes naturales del mundo ficcional que encierra la novela o, por el contrario, esta presenta unos parámetros que lo permiten y, en consecuencia, los personajes no lo interpretan como un hecho insólito. Es decir, si se trata de un acontecimiento fantástico o maravilloso. Pues bien, la complejidad de su estructura narrativa, aparte de las narraciones que se insertan a modo de "cajas chinas", radica precisamente en la conjunción de dos mundos, uno realista, que conforma el bosque donde vive Esteban al principio de la novela, y otro maravilloso, que se corresponde con el país de las mujeres mancas al que se dirige el personaje en busca de una manita con vida propia, originaria de ese país. Esto sucede porque, un día, el profesor Arcimboldo le hace llegar aquella mano de forma aparentemente casual, para que conviva felizmente con ella durante algún tiempo y robársela más tarde, a través de otro personaje, con la pretensión de que vaya en su busca y, una vez allí, arregle el desorden de aquel lugar donde todo el mundo parecía haberse vuelto loco a partir del nacimiento de la princesa manca. Pues el consejo del reino, ante el sufrimiento que le producía al rey la malformación de su hija, llegó a adoptar la medida de cortar a todas las niñas la mano izquierda como homenaje popular a su princesa. Sin embargo, el profesor Arcimboldo había logrado mantener las manos con vida, separadas de su cuerpo, esperando el día en que pudieran unirse de nuevo a sus correspondientes cuerpos; el mismo día que Esteban

desentraña el misterio del desdoblamiento de la princesa y consigue devolver el orden al reino en su conjunto.

El viaje de Esteban, que simboliza un puente entre el plano real y el maravilloso, evoca el viaje en el que todos los héroes de los cuentos se someten a una prueba de la que salen vencedores y que les reporta una victoria individual que, además, supone un premio para la colectividad. El camino hacia lo maravilloso comienza incluso antes de partir, es decir, con la intrusión de la manita viviente en el espacio realista de Esteban. El lector, que al comienzo de la lectura aún considera que el mundo ficcional se rige por unos parámetros semejantes a los de la vida real, interpreta, del mismo modo que el protagonista, que la vida independiente de un segmento del cuerpo es un hecho insólito, por tanto, de carácter fantástico, que transgrede la concepción del mundo tanto del personaje como del lector. Sin embargo, aunque Esteban aún no haya comenzado a desplazarse físicamente hacia el misterioso reino, psicológicamente comienza a introducirse, junto al lector, en el plano maravilloso, donde la mano viviente no constituye un elemento fantástico, pues "en el mundo hay lugares donde todo lo que creemos imaginado puede ser real" (142). La primera reacción ante el descubrimiento de la mano con vida propia es de perplejidad, sin embargo, el viaje hacia el reino de lo maravilloso comienza pronto su andadura:

Esteban no daba crédito a lo que veía. Nunca había imaginado que pudiera existir nada igual, ni que segmento de cuerpo alguno pudiera llegar a tener una vida separada, independiente del organismo al que pertenecía. Su primer impulso fue abandonar la cabaña y correr en busca de ayuda. Pero no se movió. Era como si hubiera entrado en una región misteriosa y ya fuera demasiado tarde para arrepentirse y retroceder (24).

Y es en esa región misteriosa, no en el mundo que el protagonista había conocido hasta entonces, donde las manos pueden vivir separadas del cuerpo al que pertenecen y un hombre es capaz de continuar con vida durante décadas con el pecho atravesado. También donde el hechizo del anciano, por tanto, no plantea un conflicto con el contexto en el que se desarrollan los hechos. Es decir, el desdoblamiento tiene lugar en un mundo paralelo al nuestro, construido al margen de la idea que tenemos de lo real extratextual y, aunque Esteban procede de un espacio creado en función de unos esquemas realistas, pronto se sumerge, como hemos visto, en el plano de lo maravilloso.

No obstante, interpreta el desdoblamiento de la princesa desde una perspectiva simbólica que evoca los estudios de Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, como si en realidad el viaje se tratase de un acercamiento a los misterios de la mente humana y los elementos extraños que lo conforman representaran conflictos psicológicos que debe desentrañar para que el reino recupere de nuevo el orden. Es decir, el mundo maravilloso de *La princesa manca* se presenta, a semejanza de los cuentos tradicionales, "como un espejo mágico que refleja algunos aspectos de nuestro mundo interno y de las etapas necesarias para pasar de la inmadurez a la madurez total" (Bettelheim 1979: 432).

En el siguiente esquema se puede observar, de forma gráfica, qué elementos principales constituyen cada uno de los mundos señalados y de qué forma confluyen a través del viaje de Esteban, que viene a ser el eje estructural de todo el relato:

MUNDO REAL	PROCESO DE INMERSIÓN	MUNDO MARAVILLOSO
-El bosque donde vive Esteban al principio de la novela.	1) <-- Esteban <-- Mano <-- 2) --> Esteban --> Mano -->	-Manos vivientes. -Hombre con el pecho atravesado por una flecha. -Hechizo del desdoblamiento.

Aunque el mundo maravilloso de *La princesa manca* está constituido por diversos hechos que simbolizan diferentes aspectos psicológicos, como el tema de la carencia o el de las cualidades positivas escondidas, en el caso del hombre con el pecho atravesado, el análisis se va a centrar, principalmente, en desentrañar el significado del desdoblamiento partiendo de la interpretación que aporta el héroe. Cuando Esteban asegura que el desdoblamiento se produce por el impedimento del rey ante la boda de su hija, lo que Martín Garzo está haciendo, en realidad, es poner en relación la historia de la princesa con la de todos los cuentos tradicionales cuyo argumento gira simbólicamente en torno al conflicto edípico, que es necesario superar para alcanzar la madurez pues, de lo contrario, puede desembocar en una serie de importantes conflictos emocionales.

En primera instancia, *La bella durmiente* es el cuento que comparte más rasgos visibles con la princesa de Martín Garzo, pues ambas protagonistas sufren un período de letargo antes de unirse definitivamente a su pareja. Asimismo, la princesa manca, al

igual que el personaje de Talía en *El Pentamerón* de Basile y el de la Bella Durmiente, de Perrault, da a luz a un niño y una niña que simbolizan la idea de unión de contrarios como fuente de vida. En la versión de Basile, los niños reciben los nombres de Sol y Luna, en la de Perrault, Mañana y Día. En la novela de Martín Garzo, aunque no se especifica el nombre de los niños, la idea de complementariedad está presente, a lo largo de la historia, en la tristeza del rey por la carencia de mano de la princesa:

¿No eran dos los amantes —se preguntaba—, dos las alas de los pájaros y de las mariposas, dos las manillas de los relojes que contaban el tiempo? El dos era superior al uno —añadía con una mueca de desesperación en los labios— porque era el número de la vida (111).

Su desesperación parece concluir definitivamente cuando, tras la misteriosa desaparición de la princesa y su marido, descubre a sus nietos y se maravilla "ante sus cuatro manitas idénticas [...] que no se cansaba de mirar ni de cubrir de caricias y besos" (148).

Además del sueño como símbolo de espera de la maduración sexual, y del nacimiento de los dos niños como personificación del número de la vida, *La princesa manca* presenta, de forma paralela a las versiones de Perrault y de los hermanos Grimm, el símbolo del espino como alusión a la pureza de la protagonista. En el caso de *La bella durmiente* la idea de pureza deriva de la capa protectora que forman los espinos en torno a la mujer mientras está dormida para que los pretendientes precoces perezcan enredados. Por otra parte, *La princesa manca* utiliza la imagen de dos espinos con flores blancas para simbolizar a una princesa que permanece eternamente dividida entre el amor edípico y el amor hacia su esposo. En este sentido, el color blanco alude a una pureza emocional entendida como la dificultad para superar un estadio infantil del desarrollo.

En definitiva, aunque existen diversas versiones sobre el cuento de *La bella durmiente* el argumento de todas ellas expresa que los padres, a pesar de sus imprudentes esfuerzos, no conseguirán evitar el desarrollo sexual de su hija, sino que simplemente impedirán que se alcance en el momento preciso. Este retraso en la maduración se manifiesta a través de los cien años que permanece dormida antes de su unión con el príncipe. "Otro aspecto importante, íntimamente relacionado con este, es el

de que tener que esperar largo tiempo para llegar a la completa satisfacción sexual no disminuye, en absoluto, su atractivo" (Bettelheim 1979: 315-330).

El letargo de la princesa, los mellizos y los dos espinos reflejan, por tanto, una relación obvia con *La bella durmiente*, sin embargo, la novela de Martín Garzo presenta un paralelismo mayor con *La bella y la bestia* si se observa con detalle el análisis psicoanalítico que plantea Bettelheim respecto a este cuento. En una primera lectura, la semejanza más evidente se sitúa en la desagradable apariencia de los personajes masculinos en contraste con la de las mujeres:

¿Cómo podía entregarse una muchacha en plena juventud, que además era la princesa del reino, a un esposo moribundo e idiota, hacer de su vida, cuando todavía no había empezado, un camino de desolación y horror? Varios jóvenes rodearon a la princesa como tratando de protegerla de aquel deforme muchacho, que se apartó mansamente sin hacer el mínimo gesto de protesta (Martín Garzo 1995: 126).

A partir de dicho contraste surge el conflicto de los padres, pues ni el rey ni el padre de Bella quieren aceptar, en un primer momento, la unión de sus hijas con aquellos seres extraños; no obstante, ambas uniones son imprescindibles para que los personajes masculinos puedan vivir. En el caso del cuento tradicional, la Bestia necesita a Bella para no morir de pena, mientras que en el relato de Martín Garzo, la terrible herida del hombre moribundo puede causarle la muerte o la desgracia eterna si el rey le priva de los cuidados y la compañía de la princesa. En consecuencia, las dos mujeres manifiestan, simbólicamente, sentimientos ambivalentes que, por un lado, las llevan hacia el padre, pues aún dependen emocionalmente de él, y, por otro, hacia el futuro esposo, que se presenta como un ser desagradable, ya que aún no han transferido el amor edípico del padre al esposo. En el cuento, Bella le pide a la Bestia que la permita reencontrarse con su padre porque ha visto, a través de un espejo mágico, que está desesperado por la pérdida de su hija pequeña. La Bestia accede con la condición de que no tarde más de una semana en regresar porque, de lo contrario, moriría de pena. Sumida en la ambivalencia entre el amor por su padre y la necesidad de la Bestia, la mujer la abandona para volver junto a su padre, pero gracias a ello descubre lo que siente por la Bestia y decide regresar a su lado; entonces, se transforma en un príncipe, lo que pone de manifiesto el debilitamiento de la relación con su padre y la transferencia

de su amor hacia la Bestia. El hombre de la flecha en el pecho, por su parte, no deja de ser un personaje enfermo y moribundo cuando el rey le acepta como hijo y sucesor, sin embargo, el día que volvió al palacio con la princesa para celebrar el fin de las desdichas en aquel reino, "todos emitieron un ¡oh! de admiración. Esteban pensó al verlos, tan hermosos y radiantes lucían, en que la vida estaba llena de sorpresas y que, debajo de los andrajos, podían ocultarse muchas veces los más imprevistos linajes" (145).⁶

En resumen, mientras Bella acude alternativamente al lado de su padre y de su futuro esposo, la princesa manca se desdobra y permanece al mismo tiempo con los dos, sin embargo, la base del conflicto es la misma. Ambas mujeres encarnan una disposición excluyente de los dos tipos de afecto que conlleva una visión inmadura de la vida. No obstante, la etapa edípica, que coincide con el desenlace de las historias, desaparece (de forma parcial en el caso de la princesa manca) cuando los padres aceptan el matrimonio de sus hijas y, en consecuencia, mantienen con ellas un afecto mucho más maduro y satisfactorio que las permite vivir en armonía consigo mismas y con el mundo.

1.7. La manifestación del doble como negación de la muerte en "El hada que quería ser niña"

Gustavo Martín Garzo presenta otra variante del arquetipo del doble en "El hada que quería ser niña" (*Tres cuentos de hadas*), cuyo esquema, en este caso, coincide mayoritariamente con el tipo de Anfitrión. El conflicto comienza cuando una niña llamada Cristina muere de forma accidental en el arroyo de un bosque al intentar salvar la vida de un conejo. Casi al momento, un hada descubre el cuerpo y a su lado "una sustancia que flotaba sobre el agua como un agua más densa, llena de luz, y supo al instante que se trataba del alma de la niña y fabricó una bolsa con hojas de higuera" (48) para guardar aquella sustancia exquisita que tanto les gusta comer a las hadas. Sucedió entonces que, de tanto probar el contenido de la bolsa, descubrió los pensamientos de Cristina y empezó a preguntarse cómo sería el mundo de los humanos:

⁶ Bettelheim señala el reconocimiento del mérito que se halla oculto bajo unos andrajos como uno de los principales temas de *La Cenicienta* (1979: 335).

Las hadas tienen la facultad maravillosa de tomar la forma de los seres de los que se encaprichan. Aún más, lo hacen sin darse cuenta. Empiezan a seguir a un ciervo y unas horas después se han transformado en sus dobles perfectos [...] Cuando vio en el agua aquel rostro que en nada se distinguía del de la niña cuya alma había robado, decidió sustituirla para ver cómo era su mundo (50).

Sin embargo, el cambio de espacio da lugar a una serie de anomalías en el comportamiento de "Cristina" que constituyen el conflicto central del argumento y no pasan desapercibidas para los personajes que la rodean, especialmente para su madre. Entre otras rarezas, observa que "su hija" emana un resplandor azulado mientras duerme, que, en el parque, los pájaros vuelan a su alrededor y, además, puede mover objetos sin tocarlos. Sin embargo, acepta con relativa normalidad esas conductas extrañas, así como su incapacidad para crecer, pues, a pesar del transcurso de los años, el hada permanece con el cuerpo que tenía Cristina el día que murió. El narrador justifica esta aceptación de la madre conciliando realidad y fantasía, atribuyendo rasgos mágicos a la vida real a través de la literatura:

Y entonces ya no pensaba en lo rara que había sido su vida, ni en el misterio de que su niña hubiera dejado de crecer, que, bien mirado, eso no era para tanto ni tan siquiera tan distinto a lo que les pasaba a las otras madres con sus hijos, que también éstas los seguían mirando como si fueran eternamente niños [...] y que también el amor que sentían por ellos era del todo extraño, y no podía explicarse de ninguna manera (69).

La eterna infancia de "Cristina" evoca la imagen arquetípica de la *puella aeterna*, cuya variante masculina se corresponde con el *puer aeternus*. La terminología procede de *Las metamorfosis* (4, 18), de Ovidio, y hace referencia al dios niño Yaco, que se identifica con Dioniso y con Eros. En los misterios eleusinos, que eran ritos de iniciación basados en un mito protagonizado por Deméter, la diosa de la agricultura y de la fertilidad, el *puer aeternus* era una criatura divina y redentora que nacía en la noche. Un dios de la vegetación y la resurrección, de la divina juventud, que se corresponde con algunas divinidades orientales como Tammuz, Atis y Adonis (Franz 2006: 13). El arquetipo contrario sería el *senex*, asociado con el dios Crono, que representa el control y la racionalidad en contraposición con la falta de disciplina del eterno joven.

Por otro lado, en cuanto al tipo de desdoblamiento, "El hada que quería ser niña" se identifica con la tendencia que abre el romanticismo alemán y presenta un doble de carácter trágico que, si bien comparte con el tema de Anfitrión el cambio de apariencia física para hacerse pasar por otra persona en su propia casa, se diferencia en que el ser sobrenatural toma la identidad de una niña muerta.

Hasta ahora se han observado las características del doble que se relaciona con Anfitrión; no obstante, existe en este relato un doble previo que favorece la intrusión del hada en el entorno social y familiar de la niña. Se trata del alma que le sirve de alimento, a través del cual experimenta como propios los pensamientos de Cristina. Después de muchos años, el alma abandona, en forma de lágrimas, el cuerpo del hada para unirse con el alma de la madre cuando muere. La dimensión que adopta la figura del doble, en este caso, remite al enfrentamiento con el misterio de la muerte, pues es en el momento de morir cuando aparece el doble espiritual que el sujeto lleva dentro.

Existen diversas figuras míticas, procedentes de las primeras civilizaciones, que representan esta forma incorpórea de vida tras la muerte; entre ellas se encuentran el *Ka* de los egipcios, el espectro que los griegos denominan *eidolon* y el alma de la ortodoxia cristiana (Herrero Cecilia 2011: 19-20). Según esta tradición religiosa, plasmada en la Biblia, Dios, que constituye la conciencia y el ser absolutos, concibe el universo para reflejarse en él y crea al hombre a su imagen y semejanza. De esta manera, el ser humano se convierte en un "doble" de Dios, constituido a su vez por un alma, que se corresponde con la conciencia, y un cuerpo, perteneciente al mundo físico de la naturaleza.

La creencia en una forma de vida tras la muerte, plasmada en la literatura desde tiempos inmemoriales, expresa el instinto humano de autoconservación y el miedo a morir como uno de los males esenciales de la humanidad. Otto Rank atribuye la tanatofobia a un sentimiento narcisista que se siente amenazado y reacciona con temor. A través de las teorías de Spiess, Rank argumenta que este temor no procede del simple apego a la vida terrena sino del amor por el propio "yo", por la individualidad que se ve condenada perderse en la nada y ansía escapar de un destino inexorable (Rank 1976: 124-125). En *La muerte de Ivan Ilich*, Tolstoi ilustra a la perfección el temor a la pérdida de la individualidad a través del personaje cuyo nombre da título a la obra:

El ejemplo de silogismo que aprendió en la lógica de Kiseveter: "Cayo es hombre, los hombres son mortales, luego Cayo es mortal" en el transcurso de su vida le pareció justo sólo en lo tocante a Cayo, pero de ningún modo respecto a sí mismo. Aquel era Cayo-hombre, el hombre en general, y lo de la muerte era completamente justo; pero él no era Cayo ni un hombre en general, sino un ente distinto, completamente distinto de todos los demás [...] "Cayo, en efecto, es mortal y es justo que muera; pero yo, Vania, Iván Ilich, con todos mis sentimientos y pensamientos, es otra cosa" (Tolstoi 1980: 61-84).

En definitiva, "El hada que quería ser niña" presenta dos tipos de doble que mantienen una relación causa-efecto, pues el hada toma la forma de Cristina tras probar un alma que le suscita el deseo de sustituirla. Esta figura del doble se relaciona con la tradición de las representaciones míticas que expresan el anhelo de seguir viviendo tras la muerte; por otro lado, el cambio de apariencia del hada está vinculado con el tema literario de Anfitrión.

Al hablar sobre la muerte, en concreto la de una niña, el escritor respalda las teorías psicoanalíticas que defiende Bettelheim (1979) respecto a la necesidad de presentar, en la literatura infantil, los problemas existenciales que preocupan a los seres humanos desde los primeros años de vida. Es preciso señalar señalar que Martín Garzo se ha dedicado a la psicología clínica durante años y en las páginas de sus cuentos se trasluce la influencia del psicoanalista austriaco.

En el lado opuesto de esta tendencia que aboga por tratar temas existenciales en las obras infantiles, se sitúa lo que Cervera (1991) denomina como literatura instrumentalizada (18). Se trata de libros didácticos destinados a los primeros años de escolarización que, frecuentemente, se presentan en forma de series con un protagonista común al que se le hace pasar por distintos espacios relacionados con la experiencia directa del niño: el colegio, la playa, el zoo, el mercado, etc. Aparte de no tratar problemas existenciales, "la creatividad es mínima, por no decir nula. Toman un esquema muy elemental y lo aplican así a varios temas monográficos que pretenden convertir en centros de interés. No son literatura, aunque a veces así se llamen" (1991: 18).

En el polo opuesto a esta tendencia se sitúa el mensaje de los cuentos de hadas: las dificultades son inevitables porque constituyen una parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye y se enfrenta a estas situaciones, a menudo injustas, conseguirá dominar los obstáculos y alcanzar la victoria. Es decir, el significado de los

cuentos de hadas revela el fundamento del psicoanálisis, que "se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida sin ser vencido por ella o sin ceder a la evasión" (Bettelheim 1979: 15).

Bettelheim asegura que el niño, más que nadie, necesita que se le sugiera, simbólicamente, cómo avanzar sin peligro hacia la madurez (1979: 15). Pero, la literatura instrumentalizada no habla de la muerte, ni de la vejez, ni tampoco del deseo de vida eterna que Martín Garzo sí muestra en "El hada que quería ser niña" a través del alma inmortal de Cristina. De este modo, el escritor permeabiliza la barrera temática que, frecuentemente, mantiene alejada a la literatura infantil del resto de literaturas. Al presentar el motivo del doble, como vía para tratar la inmortalidad, Martín Garzo enlaza con los temas trágicos de muchas obras folclóricas y literarias, que no nacieron para el público infantil o juvenil, donde pueden observarse muertos cuyo fantasma clama venganza a sus herederos o destroza los amores y los corazones (*Hamlet*). A veces "el doble se venga por su propia mano, como el Comendador en *Don Juan*. En otras la exigencia es tan solo moral, como en *El Cid* o *Hernani*" (Morin 2007: 182). También, habitualmente aparece como una forma de resistencia a abandonar la vida terrena. Por ejemplo, en *Don Juan* el protagonista presencia su propio entierro sin ser consciente de haber muerto:

JUAN ¿Y aquel entierro que pasa?
ESTATUA Es el tuyo.
JUAN ¡Muerto yo!
ESTATUA El capitán te mató
 a la puerta de tu casa (Zorrilla 1993: 687).

Desde las teorías que propone David Roas, el fantasma de Cristina y el desdoblamiento del hada se insertan en la categoría de lo fantástico, ya que la narración se ambienta en un mundo como el nuestro, es decir, regido por los mismos parámetros. En consecuencia, se produce una ruptura con los esquemas que el lector ha desarrollado para entender la realidad. El narrador asegura al niño que en su mundo, en su realidad cotidiana, no en otra paralela, existen las hadas y puede percibir las en determinadas circunstancias. Sabe que su relato se contradice con lo que el lector conoce pero por eso mismo lo cuenta. "Esa es la razón básica del relato fantástico: revelar algo que va a

trastornar nuestra concepción de la realidad" (Roas 2011: 49) y conseguir, al mismo tiempo, que lo imposible sea aceptado aunque no pueda explicarse. Las primeras líneas del cuento se dirigen a romper el esperado escepticismo del lector para que acepte la existencia de lo sobrenatural: "No es cierto que las hadas no existan. Es difícil verlas, eso es lo que pasa" —advierte el narrador.

1.8. El deseo de inmortalidad y significaciones de la sombra en "El castillo de las tres murallas"

Carmen Martín Gaité también trata el tema de la muerte y el deseo de vida eterna en "El castillo de las tres murallas" a través del sabio oriental Cambof. Sin embargo, su ubicación indefinida en el espacio y el tiempo, así como las diferencias cualitativas que presenta respecto al niño, eliminan toda posibilidad de identificación del lector con el personaje y reducen, por tanto, el efecto dramático. En este caso concreto, el sabio constituye una variante del motivo del doble cuyo esquema coincide con el tema de Orlando. Del mismo modo que el protagonista de *Los caminos del destino*, de O. Henry, Cambof establece las fronteras entre los distintos mundos que vive por medio de la muerte:

—¿Tú no tienes miedo a morirte? —le preguntaba Lucandro.

—Yo no. Porque ya me he muerto otras veces y no te creas que se nota mucho.

Narraba episodios de otras vidas anteriores que, según decía, había vivido. Había sido pirata, soldado, ermitaño, princesa y hasta águila [...] seguramente se trataba de sueños que tenía o de historias que había leído (18).

La autora presenta una doble vía interpretativa respecto a las transformaciones de Cambof a lo largo de la narración que oscila entre el mundo de los sueños y el real, generando una tensión que finalmente desemboca en la segunda posibilidad. Al final del relato, con la última muerte del sabio y su consiguiente traspaso al cuerpo del joven Amir, se confirma la veracidad de sus otras vidas, entre las cuales figuran tanto formas humanas, de ambos sexos, como de animales. Los desdoblamientos suceden sin provocar una relación problemática entre lo real y lo irreal porque la historia se ha elaborado al margen de lo real extratextual.

La cadena vital de Cambof se relaciona con la doctrina filosófica griega conocida con el nombre de metempsicosis, que defiende la transmigración de las almas a través de distintos cuerpos. Según esta teoría, cuando la vida del ser llega a su fin, el alma se separa para pasar al siguiente cuerpo. Platón considera que existe un doble destino para las almas en función de las faltas cometidas en vidas anteriores: "la inmortalidad y la compañía de los dioses, para aquellas que se sometieron a la purificación, y la transmigración bajo cuerpos de animales, para las que no supieron dominar sus instintos" (Bargalló 1994: 15).

Al conservar la misma identidad, a pesar del cambio de forma, no pueden establecerse diferencias entre individuos, como sucede con el hada y Cristina, de Martín Garzo, sino entre los mundos distintos en que vive. El tiempo del relato abarca solamente el final de su vida como sabio oriental y el comienzo como el joven Amir, pero se conocen algunas características de sus otras vidas gracias a lo que él mismo cuenta a otros personajes. Aunque sus recuerdos evidencian la disparidad entre los distintos mundos, no incide, sin embargo, en las dificultades que implica el cambio de forma, sino en el conjunto de conocimientos que cada vida le ha aportado, pues la función del personaje en el conjunto global de la narración es ofrecer su sabiduría para aconsejar a los demás. La sucesión de vidas se presenta, por tanto, como una amplia red de conocimientos que lo justifican como sabio.

En "El castillo de las tres murallas" Martín Gaité presenta, asimismo, un desdoblamiento ambiguo en la figura de Serena que también oscila entre el mundo de los sueños y el real. Este personaje aparece ante su hija en forma de sombra. No obstante, también es lícito interpretar que no existe tal sombra, sino el sufrimiento de una joven que lleva años sin ver a su madre y desea encontrarse con ella. Aunque la sombra de la mujer no se manifiesta como un doble objetivo, pues la narración sugiere la posibilidad de que Altalé la haya imaginado, es evidente que la autora ha recurrido al tema mítico del doble para suscitar la ambigüedad. Por tanto, la aparición de la sombra, real o soñada, es susceptible de análisis bajo las teorías que arrojan luz sobre este tema. En este punto cabe recordar la visión antropológica de Otto Rank (1976) respecto al tema del doble. Anteriormente se ha señalado que las supersticiones procedentes de diversas culturas, respecto a la sombra, o el reflejo, revelan el factor común de la muerte a pesar de la distancia geográfica que las separa. El autor menciona, entre otros

ejemplos, el castigo de muerte que se otorga en el este de Nueva Guinea a todo nativo que pise la sombra del rey y el especial cuidado que ponen ciertos pueblos primitivos en que su sombra no caiga sobre un cadáver o sobre su tumba. Por este motivo, los funerales se han realizado habitualmente por la noche (91). También, Rank advierte la relación entre las sombras cortas y largas, que sirven de base a los cuentos de hadas de Goethe y Andersen (91).

En "El castillo de las tres murallas", Martín Gaité utiliza este recurso de la sombra, junto a otros elementos, para conformar una red semántica de connotaciones fúnebres que juega con el miedo atávico del ser humano a morir. El relato no deja constancia en ningún momento del fallecimiento de la mujer, sin embargo, envuelve el misterio de su desaparición en una atmósfera estremecedora a través de símbolos que aluden al misterio de la muerte sin referirse a ella directamente: "Algunas tardes, cuando bajaba a pasear por el jardín, le parecía ver la sombra de Serena escurriéndose entre las estatuas, y entonces echaba a correr llamándola [...] Se quedaba a la escucha y solo le contestaba el piar de los pájaros entre el ramaje" (49). Las estatuas y los pájaros entre las ramas constituyen, junto a la sombra, un ambiente inquietante que sugiere muerte y también la libertad del alma, que se relaciona con la libertad que Serena recupera el día que abandona el castillo de Lucandro. El carácter estremecedor de las estatuas se analizará con mayor detenimiento en el apartado siguiente, dedicado al arquetipo literario del hombre artificial o autómeta.

1.9. Recapitulación

Bajo este epígrafe se han analizado una serie de desdoblamientos y metamorfosis que pueden clasificarse en cinco tipos generales en función de su origen. Los puntos de partida están motivados por: 1) un objeto común, 2) somatización de rasgos psíquicos, 3) capacidad sobrenatural de cambiar la apariencia física, 4) hechizo y 5) muerte o desaparición misteriosa.

Dentro del primer tipo se incluyen los desdoblamientos de Sorpresa y el hombre del traje de raso, así como la metamorfosis de Roch Galeron, pues el origen está vinculado, por un lado, con un espejo, y por otro, con unos disfraces comunes que, en principio, no guardan ninguna relación con poderes mágicos o divinos. El segundo tipo

señalado, la somatización de rasgos psíquicos, atañe exclusivamente a la metamorfosis de Lucandro, quien, progresivamente, va tomando la forma de un animal afín a su manera de ser. En tercer lugar, el cambio de apariencia física hace referencia al hada que adopta la forma de Cristina sirviéndose de una capacidad exclusiva de los seres mágicos o sobrenaturales. El cuarto tipo alude al origen del desdoblamiento de la princesa manca pues, aunque el lector no presencia ningún hechizo, los personajes asumen de forma indiscutible que se ha llevado a cabo y no se plantean, por tanto, ninguna otra posibilidad. Finalmente, dentro del último apartado, se incluyen el alma de Cristina, las vidas de Cambof y la sombra de Serena. A pesar de las diferencias que existen entre estos desdoblamientos, los tres casos comparten el origen común de la muerte, o desaparición misteriosa rodeada de una atmósfera fúnebre. El alma de Cristina aparece en el momento de morir, las fronteras entre las distintas formas de vida del sabio oriental están marcadas por sus muertes y la sombra de Serena aparece cuando la mujer se encuentra desaparecida.

El siguiente cuadro resume de forma esquemática las características mencionadas:

PERSONAJE	PROCESO	ORIGEN
Sorpresa	Desdoblamiento	Objeto común: espejo
Hombre del traje de raso	Desdoblamiento	Objeto común: disfraz
Roch Galeron	Metamorfosis	Objeto común: disfraz
Lucandro	Metamorfosis	Somatización de rasgos psíquicos
Hada	Desdoblamiento	Capacidad sobrenatural para cambiar la apariencia física
La princesa manca	Desdoblamiento	Hechizo
Cristina, Cambof y Serena	Desdoblamiento	Muerte o desaparición misteriosa

CAPÍTULO II

ESTATUAS ANIMADAS Y OTRAS FORMAS DE VIDA ARTIFICIAL

2.1. Consideraciones iniciales

La presencia de estatuas animadas, autómatas y otras figuras semejantes es muy abundante tanto en la literatura como en la mitología, las religiones y el arte, debido a que el concepto no se ciñe de forma exclusiva a la tecnología moderna. Es decir, la idea de crear una forma de vida artificial constituye uno de los deseos atávicos del ser humano, que halla sus manifestaciones más antiguas en los mitos de creación de diversas culturas. Esta ambición revela un impulso inventivo y creador, un orgullo intelectual que pretende elevarse sobre la necesidad del sexo y producir seres animados mediante un proceso artificial para someterlos, en muchos casos, al servicio de los humanos (Frenzel 1980: 153).

Dentro del mundo antiguo es ineludible mencionar al ingeniero y matemático Herón de Alejandría (s. I d. C.), autor de numerosos tratados de mecánica, entre los que se encuentra *Autómata*, considerado el primer libro de robótica de la historia. Muchos de los aparatos que ahí aparecen fueron diseñados con una finalidad lúdica, como aves que volaban, cantaban e, incluso, bebían; pero también presenta otros como un molino de viento o un precursor de la turbina de vapor. Además de dar testimonio de los inventos de la época, Herón de Alejandría participó en su construcción. Elaboró ingeniosos mecanismos que se escondían tras milagros falsos, como en una máquina que abría las puertas de los templos con vapor de agua.

Aunque Herón de Alejandría fue el primero en compilar información sobre los autómatas, otros anteriores a él realizaron aportaciones relevantes. Según relata el abogado y escritor romano Aulo Gelio (s. II) en *Noches áticas* (X, 12, 8), Arquitas de Tarento (c. 430 a. C.- c. 360 a. C.), además de inventar el tornillo y la polea, creó una paloma de madera que pendía de una cuerda del techo. Tenía un depósito de agua que era calentada por un pequeña llama situada debajo del aparato y el vapor que se creaba

salía por unos pequeños agujeros de la parte trasera del ave. De esta manera, la reacción de los chorros producía un movimiento que recreaba el vuelo de una paloma.

Otro clásico importante en la invención de mecanismos animados es el escritor Filón de Bizancio, que vivió en torno al siglo III a. C. De él nos han llegado multitud obras sobre mecánica que describen artilugios de diversa índole entre los que destaca un camarero autómatas cuyo funcionamiento consistía en servir con la jarra que tenía en una mano en el vaso que se le colocaba en la otra. También presenta otros aparatos como una ballesta que disparaba flechas automáticamente y diversos artilugios de guerra.

La mitología griega también da noticia de múltiples figuras de piedra, barro u otros materiales similares, que cobran vida gracias al poder divino. En *Los trabajos y los días* (vv. 42-105), de Hesíodo (700 a. C.), Prometeo roba el fuego a Zeus para el bien de los hombres. En consecuencia, el padre de los dioses responde a la ofensa por medio de una figura engañosa. Ordena a Hefesto "mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales" (vv. 60-63). Cada dios le otorga una cualidad como la belleza divina, la sensualidad o la habilidad manual. Sin embargo, Hermes siembra la mentira y la inconstancia en su carácter. De esta forma, los dioses consiguen introducir la desdicha en el mundo de los mortales. Hasta entonces habían vivido sin sufrimientos, pero, cuando Pandora abre una ánfora llena de males, se expanden todas las desgracias humanas y, al cerrarla, lo único que queda dentro es la esperanza.

Otro ejemplo de figura que cobra vida gracias al poder divino lo encontramos en *Las argonáuticas*. Apolonio de Rodas (295 a. C.-215 a. C.) cuenta en el poema épico que Hefesto creó al gigante de bronce Talos para salvaguardar la isla de Creta. Los argonautas lucharían contra aquella obra del dios del fuego hasta acertar en la única vena de su cuerpo bronceo (IV, 1641-48). Asimismo, Ovidio (43 a. C.- 17 d. C.) narra en *Las metamorfosis* la historia del escultor Pigmalión (10, 244-50), el artista que concibió una figura de mujer tan hermosa que se enamoró de ella y pidió a Afrodita que le diese vida. Pilar Pedraza apunta que lo realmente importante en la historia de Pigmalión no es la pasión del hombre hacia la estatua, sino el hecho de que la estatua sea una creación propia, una materialización de la mujer ideal que él lleva dentro de sí, es decir, su doble femenino (Pedraza 1998: 36). Este mito se vislumbra a lo largo del

arte moderno, de Vermeer a Picasso, desde diversas perspectivas que ponen su acento bien en la brutalidad de la guerra perpetua entre sexos, en el caso de Goya, en el amor romántico, como se puede observar en la obra del prerrafaelista Burne-Jones, o en un realismo erótico que roza lo escabroso en el cuadro de Gerôme (Pedraza 1998: 36-41).

La idea de crear un ser humano a partir de una figura aparece también en la ortodoxia cristiana. Según el libro del *Génesis*, Dios formó al hombre con polvo del suelo y le insufló en su nariz aliento de vida (2, 7). Asimismo, según la mitología judía, el golem es un ser vivo creado normalmente a partir de barro. Esta figura mitológica ha trascendido de forma notable a lo largo de la historia de la literatura dando lugar a obras tan conocidas como *El Golem* (1915), de Gustav Meyrink (adaptada al cine en 1920 por Carl Boese y Paul Wegener) o el poema homónimo que Jorge Luis Borges escribe en 1958 e incluye en su libro *El otro, el mismo* (1964).

Durante la Edad Media perviven, en un plano ficcional, las figuras animadas de piedra o bronce, pero no ocupan, sin embargo, una posición central. Además, ya no son solo los dioses quienes vivifican las figuras. Ahora también pueden hacerlo los humanos a través de sus pasiones y voluntades e impulsados por el encanto que produce la obra al contemplarla. El historiador inglés William of Malmesbury (*De gestis Regum Anglorum libri quinque*, 1124/25) fue el primero en relatar la historia del poder que ejerce una estatua de Venus sobre un joven que, irreflexivamente, le introduce en el dedo su anillo de boda (Frenzel 1980: 154).

Los libros de caballerías también constituyen una fuente documental interesante acerca de la descripción de diferentes tipos de autómatas. El espacio narrativo de estas novelas está formado por elementos maravillosos y fantásticos como jardines paradisiacos, anillos prodigiosos, magas viejas, seres monstruosos o autómatas que, en muchas ocasiones, se encuentran a medio camino entre la magia y el funcionamiento mecánico. El autor Carlos Alvar, en "De autómatas y otras maravillas", señala la necesidad de distinguir, en este enrevesado conjunto de elementos maravillosos y fantásticos, entre los *mirabilia* producto de la Naturaleza y aquellos que son resultado de la intervención humana (Alvar 2004: 31), donde encajan los castillos giratorios, los caballos de madera que vuelan, las cabezas parlantes o las estatuas con capacidad de movimiento. Estos son solo algunos ejemplos de los mecanismos que pueblan la

literatura medieval, superando, con mucha diferencia, los adelantos técnicos de la época.

Carlos Alvar sostiene que, desde comienzos del siglo XIII, es habitual encontrar en los textos artúricos estatuas de bronce capaces de moverse cuya función es defender un paso, como un puente o la entrada a un castillo, de todo aquel que no ha sido llamado al lugar o no es el caballero escogido para la aventura en cuestión. Pues solo el héroe llamado podrá derrotar a aquellos seres invulnerables que representan un mundo de encantamientos y, de esta manera, llegar al desenlace del conflicto, como sucede al final de los encantamientos del Castillo de la Dolorosa Guardia, según cuenta el *Lancelot* en prosa (Alvar 2004: 42).

Desde un enfoque científico, es imprescindible mencionar a Alberto Magno, filósofo y hombre de ciencia en general nacido en Baviera y que se erigió como una de las figuras más significativas del pensamiento medieval. Se le han atribuido diversas obras, tanto mágicas como de creación de autómatas, entre las que se encuentra un mayordomo artificial de hierro a cuya preparación dedicó treinta años, pero que lamentablemente no ha llegado hasta nuestros días.

El autómata más antiguo que se conserva en Occidente es el gallo de Estrasburgo, construido por Jacques Vaucanson en 1352. Dicho autómata formaba parte del reloj de la catedral francesa, y movía el pico y las alas para anunciar las horas. En la actualidad se exhibe en el Museo de Artes Decorativas de la ciudad.

En España también se construyeron autómatas que significaron un impulso para el desarrollo tecnológico. El ingeniero hispano-milanés Juanelo Turriano (1501-1585) trabajó para el emperador Carlos V como relojero de la corte y diseñó diversos mecanismos, como la obra de ingeniería que era capaz de transportar agua desde el Tajo hasta el Alcázar de Toledo. No obstante, el artilugio que más nos interesa, por su relación con la temática del trabajo, es un autómata de madera llamado *El hombre de palo*. Incluso existe una calle en Toledo que lleva el mismo nombre como recuerdo de aquella peculiar obra. Se trataba de un sirviente que recorría las calles pidiendo limosna para su dueño y si lograba su objetivo ofrecía una reverencia a modo de agradecimiento. En este punto es preciso mencionar las novelas actuales *Juanelo o el hombre nuevo* (2000), de Jesús Ferrero, así como *Memorias de un Hombre de Palo* (2009), de Antonio

Lázaro. Ambas recrean la ciudad de Toledo en las postrimetrías de la Edad Media para rememorar la figura del célebre inventor.

Dentro del ámbito literario español, uno de los primeros autómatas que se encuadra en la Edad Moderna, aunque evoca las cabezas parlantes de los libros de caballerías, se encuentra en el capítulo LXII de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (1615). En dicho capítulo el narrador cuenta como don Antonio Moreno lleva a don Quijote a una estancia donde hay un busto de bronce sobre una mesa y le dice que había sido construido por uno de los hechiceros más importantes del mundo. Al día siguiente, don Quijote aparece junto a Sancho Panza y algunas personas más y comprueban que el busto responde de forma rápida a las preguntas que le susurran al oído. El truco consiste en una persona que se introduce debajo de la mesa antes de que lleguen los visitantes pero muchos ingenuos creen que es la cabeza quien les responde por ella misma.

Fuera de las fronteras españolas, una de las aportaciones más trascendente en materia de autómatas ha sido la creación de los muñecos escritores del siglo XVIII. Los relojeros suizos se convirtieron en los mayores exponentes de este tipo de mecanismos, que eran capaces, incluso, de mojar la pluma en el tintero y pasar las páginas cuando acababan de escribirlas. El creador de autómatas más conocido de esta época es Pierre Jaquet-Droz (1721-1790), entre cuyas obras se encuentra *El dibujante*, una figura en forma de niño sentado en un pupitre que podía dibujar y recrear movimientos humanos tales como abrir y cerrar los ojos o soplar los restos de lápiz que se quedaban sobre el papel.

A mediados del siglo XVIII, aún se vislumbra una actitud favorable respecto al poder de la creación artificial. Esta época se siente satisfecha "con los sueños de futuro de un J. O. de La Mettrie (*L'homme machine*, 1748), que creyó posible que un día se construyera de manera puramente mecánica un androide capaz de estar de pie, andar, hablar y adoptar todas las actitudes humanas" (Frenzel 1980: 155). Sin embargo, a finales de este siglo, la figura del autómata comienza a observarse de forma menos positiva. El antiguo tópico de la vida como teatro que, desde principios de la era cristiana, concibe al mundo como escenario y al ser humano como actor, había insistido en la importancia de cumplir el papel otorgado por la providencia, desempeñándolo de la mejor forma posible, como se formula en *El gran teatro del mundo* (1655), de

Calderón. No obstante, el tópico experimenta una evolución importante en este tiempo. La vida deja de percibirse como un prelude de otra vida. Tal vez es la única que se tiene y en ella el ser humano quiere moverse libremente sin ser controlado por hilos invisibles. Por tanto, el papel destinado ya no se considera una función, sino una especie de condena que priva a las personas de su libertad y las reduce a simples marionetas.

Esta idea del determinismo humano provoca reflexiones sobre la libertad del hombre artificial, que se revela como un reflejo de la propia situación, y ocupa un lugar importante en la literatura de una corriente marcada por el idealismo. En esta línea de pensamiento surge la novela de Goethe *Las desventuras del joven Werther* (1774), en la que el escritor romántico introduce la comparación del ser humano con las marionetas. Asimismo, en la balada *Aprendiz de brujo* (1798), Goethe presenta al servidor artificial como un elemento destructor. Se trata de una escoba animada que escapa del control de su creador y provoca consecuencias negativas opuestas al propósito inicial. También, E.T.A. Hoffmann, ya entrado el siglo XIX, se inspira en el motivo del autómatas desde un punto de vista negativo para concebir a algunos de sus personajes más conocidos, como la muñeca Olimpia del relato "El hombre de arena" (1817). Casi al mismo tiempo, Mary Shelley publica la famosa novela *Frankenstein* (1818), en la que el hombre artificial, compuesto por partes de cadáveres, mata a la novia de su creador por negarle una compañera.

A finales del siglo XIX, hasta muy avanzado el XX, continúa la visión negativa de los autómatas, ahora en relación con el desarrollo tecnológico, que amenaza con una posible automatización del ser humano y de la sociedad. Por ello, el motivo literario, en esta época, conlleva reflexiones sobre los perjuicios de la industrialización y la falta de alma de los autómatas. Un ejemplo de ello es la obra de teatro del escritor checo Karel Čapek, titulada *RUR (Robots Universales Rossum)* (1920), donde se emplea por primera vez el término "robot". Para liberar al hombre del tormento del trabajo, un grupo de científicos decide crear una serie de autómatas, semejantes a la especie humana, y emplearlos como mano de obra barata. Su experimento comienza a tomar fuerza y, en la isla donde viven, la creación de robots no para de aumentar. Sin embargo, lo que parece un experimento loable se convierte progresivamente en una desgracia. Millones de personas de todo el mundo pierden sus empleos al ser sustituidos por los autómatas. También los gobiernos prefieren alistar en los ejércitos a soldados robot antes que a

seres humanos. Mientras tanto, un científico de RUR continúa desarrollando el experimento y crea una nueva generación de autómatas con sensibilidad física. De esta manera se aproxima cada vez más a la creación de seres artificiales con alma.

De forma paralela a la reflexión sobre los perjuicios del desarrollo tecnológico, aparece, en el ámbito de la literatura infantil, una de las novelas más leídas de todos los tiempos a nivel mundial. El primer capítulo de *Las aventuras de Pinocho*, del autor italiano Carlo Collodi, salió a la luz el 7 de julio de 1881 en el periódico *Giornale per i bambini* bajo el título de *Storia di un burattino*. Desde entonces ha dado lugar a múltiples adaptaciones cinematográficas, teatrales y musicales. A diferencia de los autómatas que se han comentado anteriormente, Pinocho está vivo incluso antes de que el viejo Gepeto lo transforme en marioneta: "Pero, ¿de dónde habrá salido esa vocecita que ha dicho ¡ay!...? Sin embargo, aquí no hay ni un alma. ¿Que por casualidad este trozo de madera ha aprendido a llorar y a quejarse como un niño?" (Collodi 1994: 11). La madera también da muestras de presenciar su proceso de transformación: "Figuraos su sorpresa al darse cuenta [Gepeto] de que los ojos se movían y lo miraban fijamente" (Collodi 1994: 18). En cuanto a la interpretación de la obra, según el escritor Alberto Manguel, "Pinocchio pasa hambre, sufre golpes, es explotado, se le niega el estado de la niñez, se le pide que sea obediente y feliz en su obediencia" (Manguel 2004: 51) y la única manera de romper las barreras es mediante la imaginación. Solo gracias a ella "se puede subvertir la visión del mundo que se nos ha impuesto" (Manguel 2004: 51) y conseguir que la vida deje de ser un objeto rígido. Si se tiene en cuenta esta interpretación, la novela de Collodi se relaciona con las reflexiones acerca del determinismo humano que comienzan a desarrollarse a mediados del siglo XVIII.

Otros ejemplos significativos de autómatas en el ámbito de la literatura infantil lo constituyen los cuentos "El honor del gallinero", "El frailecito de hierro" y "La buena amistad", que Elena Fortún incluye en *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* (1951). El primero de ellos narra la historia de una veleta en forma de gallo que vive en lo alto de un campanario y se casa con una golondrina: "el gallito se puso muy triste, y hasta cabeceó algo, por culpa de la pena, y pareció que estaba borracho..., pero no, era que con la emoción de le había caído un clavo" (Fortún 2016: 114). En el segundo cuento una figurilla de hierro que representa a San Francisco se introduce en los sueños de Niní, la niña que protagoniza el relato. Este esquema se desarrolla de forma similar en

"El castillo de las tres murallas" de Carmen Martín Gaité cuando el personaje de Altalé sueña con una estatua del jardín. El tercer cuento mencionado es un homenaje a *La tetera* de Andersen. La dedicatoria que la escritora presenta al principio del cuento dice así: "en recuerdo de Hans Christian Andersen. El poeta de los niños" (Fortún 2016: 47). Ambas historias tienen en común que los objetos del hogar se comportan como seres humanos:

1) En el tercero derecha todos los objetos eran amigos y no reñían nunca. La tetera, el azucarero, las tazas y la jarrita de la leche constituían una familia [...] Al muñeco de porcelana, que era violinista, se le llenaban los ojos de lágrimas cuando la dueña de todos cantaba su romanza [...] En el cestillo de costura vivían, en amable compañía, los carretes de seda y el dedal de plata. Eran una familia de titiriteros (Fortún 2016: 47-48).

2) Había una vez una tetera muy orgullosa, orgullosa de su porcelana, orgullosa de su pitorro largo, orgullosa de su ancha asa. Tenía algo por delante y algo por detrás, y era de eso de lo que hablaba. Pero no hablaba de su tapadera, estaba rota, estaba rajada, tenía un defecto y a nadie le gusta hablar de sus defectos, ya lo hacen los demás. Tazas, azucarero y jarrita de leche, todo el juego de té se fijaba más en el desperfecto de la tapadera y hablaba de ella más que de la estupenda asa y del magnífico pitorro (Andersen 2005: 923).

En la actualidad, la figura del autómatas se erige como uno de los motivos literarios más frecuente en las novelas fantásticas o de ciencia ficción aunque también puede aparecer en otro tipo de novelas, por ejemplo, de carácter histórico como las mencionadas anteriormente en relación con el inventor Juanelo Turriano, o de tipo psicológico como "La mujer de cera" (1954), de Carmen Martín Gaité. Esta obra se trata de un cuento para adultos donde lo personal se mezcla con lo onírico. La acción se desencadena cuando el protagonista se encuentra en el metro con una mujer que parece de cera y le muestra a un bebé ensangrentado que lleva entre sus brazos. Más tarde, tras el terrible episodio, el hombre llega a casa y ve una nota de su esposa diciéndole que le abandona. A partir de este momento, totalmente hundido, se encuentra con la mujer de cera cada vez que sale a la calle, y la angustia va aumentando de forma progresiva hasta que, finalmente, su esposa regresa llorando y le pide perdón por haberle abandonado.

Otras obras relevantes al respecto son *¿Sueñan los robots con ovejas eléctricas* (1968), de Philip J. Dick (quizá la más influyente, sobre todo desde su versión

cinematográfica), *Fábulas de robots* (1977), de Stanislaw Lem, *Gente de barro* (2002), de David Brin, *Autómata* (2006), de Adolfo García Ortega o *Memorias de un hombre de madera* (2009), de Andrés Ibáñez. Asimismo, el cine del siglo XX ha concebido algunos de los autómatas más conocidos en nuestros días como el hombre de hojalata de *El mago de Oz* (1939), *Eduardo Manostijeras* (1990), los replicantes de *Blade Runner* (1982), que es una adaptación libre de la novela de Philip J. Dick citada anteriormente, o los juguetes animados de *Toy Story* (1995).

Tras esta panorámica de algunos de los autómatas más relevantes de la historia, vamos a observar las principales características de los que aparecen en la narrativa infantil y juvenil de Castilla y León. Empezaremos en primer lugar con el cuento de Carmen Martín Gaité "El castillo de las tres murallas" para estudiar las características de una estatua animada. A continuación, el análisis se centrará en otra estatua que aparece en la famosa novela juvenil de la escritora *Caperucita en Manhattan*. En tercer lugar, se verá en qué consiste la naturaleza siniestra de la muñeca de cera que la misma escritora presenta en "El pastel del diablo". Y, finalmente, nos centraremos en los autómatas que Óscar Esquivias incluye en su novela *Étienne el Traidor* (2008).

2.2. Entre lo material y lo onírico: una estatua soñada en "El castillo de las tres murallas"

En el cuento "El castillo de las tres murallas", la escritora Carmen Martín Gaité emplea como material narrativo la figura de una estatua animada cuya función es servir como intermediaria entre el personaje de Serena, que desaparece hacia la mitad del relato para vivir en algún lugar lejano y misterioso, y su hija de quince años Altalé, que continúa viviendo en el castillo de Belfondo con su padre, el avaro e infeliz Lucandro. La mujer que permanece oculta en algún lugar lejano (incluso cabe interpretar que en un plano etéreo) toma la apariencia de una estatua para comunicarse de forma secreta con su hija. Sin embargo, dicha estatua no se materializa ante los ojos de Altalé sino que la comunicación adquiere un grado mayor de intimidad y secretismo, pues, además de tomar la apariencia de la figura, se introduce en los sueños de su hija para ofrecerle un mensaje de suma importancia que debe tener en cuenta si ella también quiere huir del castillo y ser libre.

Serena le anuncia a su hija en un espacio onírico, no material, que se dirija al jardín y excave detrás de su pedestal, fijándose bien para no confundirse con el de otra estatua. Al despertar, Altalé recuerda perfectamente las indicaciones de su madre y se dirige a la figura que representa una reina con la mano derecha levantada, pues está segura de que era aquella la que le había hablado en su sueño. Cuando comienza a excavar descubre entre la tierra oscura el brillo de la llave de oro que le ayudará a huir del castillo. Será la llave que le abra las puertas de la libertad con la ayuda y guía de Serena, cuya presencia se intuye en la cadena de acciones que lleva a cabo la niña para escapar de la tiranía que su padre impone en el castillo y, por extensión, a todos los habitantes del pueblo de Belfondo. Como se ha comentado más arriba, en este cuento de Martín Gaité se percibe un vínculo intertextual que apunta a "El frailecito de hierro" de Elena Fortún, autora, como sabemos, muy admirada por Martín Gaité. En este relato el personaje de Niní muestra tanto interés por una figura de hierro que representa a San Francisco que se le aparece en sueños para ofrecerle soluciones a sus problemas. Por ejemplo, el mismo día que al padre de Niní le roban el dinero que tenía en un cajón, la niña se duerme pensando en qué podía hacer para consolarle:

Apenas había hundido la cara en la almohada cuando vio al frailecito que le tendía su mano desde la consola... Niní se incorporó y tomando en la suya la pequeña mano fría, escuchó una voz como el pitido de un ratón, que le decía al oído:

—Está enterrado en el rincón de las madre selvas.

Así fue despertarse por la mañana como írselo a decir a su padre que no lo creyó, pero, por si acaso, fue a ver lo que había en el rincón de las madre selvas, y, ¡claro!, se encontró el dinero que le habían robado (Fortún 2016: 185).

Para completar este apartado acerca del tema de las estatuas animadas en "El castillo de las tres murallas" es ineludible prestar atención a un detalle que constituye un indicio de la transfiguración posterior de Serena y, en general, de un espacio narrativo cuyas fronteras entre el mundo material y el onírico van a desaparecer de forma gradual hasta conformar una unidad indisoluble. No es un hecho arbitrario que el narrador aluda al carácter siniestro de las estatuas del jardín dotándolas de cierto atisbo de vida: "Y ellas le miraban [a Lucandro] desde lo alto con frialdad y desprecio" (Martín Gaité 2006: 32). Este breve apunte representa el primer contacto del espacio material con el espacio etéreo. A partir de ahí, las fronteras entre estos dos tipos de espacios narrativos

comenzarán a perder definición progresivamente de manera que al lector no le resulta insólita o abrupta la transfiguración de un personaje que, en principio, responde a las características de los seres humanos.

En definitiva, la estatua animada que presenta Carmen Martín Gaité en este cuento no se puede observar únicamente desde las teorías que arrojan luz sobre el tema de los autómatas, puesto que Serena es un personaje complejo y, a lo largo de la narración, presenta diversas facetas que la ponen en conexión con múltiples temas y arquetipos literarios. No obstante, en este apartado solo se va a comentar, además de su faceta de estatua animada, la relación que mantiene con el arquetipo materno desde una perspectiva junguiana, puesto que resulta necesario para comprender en profundidad la función que desempeña la estatua viviente en este relato en concreto.

El arquetipo materno es uno de los más relevantes de lo inconsciente colectivo en la psicología analítica de Jung (2002: 73 y ss.) Según este autor, uno de los aspectos más destacados de este tipo de personajes es la gran diferencia que muestran respecto a las madres reales tanto en la apariencia física como en la forma de ser. En los cuentos maravillosos es frecuente que aparezcan tanto brujas malas con un aspecto físico horrible que desean arruinar la vida de los héroes como, en el extremo contrario, donde se puede situar a Serena, figuras sobrenaturales de belleza extraordinaria cuya función es guiar al héroe hacia las puertas de su destino. También es habitual que posean poderes mágicos y los utilicen para transformarse. Por eso Serena abandona su función de madre real y aparece más tarde como arquetipo de lo materno a través de diferentes apariencias entre las que se incluye la de estatua en forma de reina, es decir, con la apariencia de una figura femenina idealizada.

El motivo por el que se presentan con características tan diferentes de las madres reales tiene que ver, desde la perspectiva junguiana, con que son imágenes que muestran realidades psíquicas más que formas exteriores reconocibles. Es decir, constituyen símbolos de lo materno, del origen de la vida en un sentido amplio. No debemos olvidar que Jung habla del arquetipo materno en relación con los cuentos tradicionales, no con la narrativa contemporánea de autor conocido, por lo que sus teorías deben aplicarse de forma cautelosa. No obstante la narrativa juvenil de la autora revela elementos que evocan los cuentos tradicionales de hadas, por lo que es susceptible de un análisis junguiano que nos sirve, a su vez, para interpretar los símbolos de dichos cuentos.

El hecho de que en algunos cuentos el arquetipo de lo materno se muestre como una madre buena y en otros como una bruja peligrosa se relaciona con el tipo de relación que una persona concreta establece con su inconsciente. Es decir, cuando a la Madre Naturaleza se la comprende correctamente no aparece como una figura maligna, sino como una mujer bondadosa que señala el camino al héroe a través de algún objeto mágico. Jung habla de una "llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna" (2002: 89). Asimismo, la autora Sibylle Birkhäuser-Oeri utiliza el nombre de este objeto para titular su obra sobre las figuras maternas en los cuentos infantiles. En el caso de "El castillo de las tres murallas", es la estatua en forma de reina quien indica a la protagonista, en un plano onírico, qué debe hacer para conseguir la llave. Es decir, le ayuda a abrir las puertas de su destino.

Más adelante se volverá a hacer referencia al arquetipo materno por el peso que conlleva en la narrativa juvenil de Carmen Martín Gaité, pero, antes de ello, veamos las características de otra estatua viviente que presenta la misma escritora en su novela *Caperucita en Manhattan*, una de las obras juveniles más conocida y valorada de la literatura española que, desde su publicación no ha parado de editarse una y otra vez.

2.3. La diosa de la Libertad en *Caperucita en Manhattan*

Esta novela también también recurre al tema de la estatua animada y comparte algunas características importantes con la figura anterior, pero presenta varias diferencias respecto al personaje de Serena que permiten analizarla en particular. La primera diferencia que llama la atención es que, en este caso, remite a una estatua real para los lectores: a la Estatua de la Libertad. Pero es necesario presentar al personaje paso a paso para descubrir en qué circunstancias se la puede considerar una estatua animada y en cuáles no, pues, al igual que Serena, no aparece siempre como autómata, sino que también responde a características propias de los humanos.

La historia comienza con Sara Allen, una niña neoyorquina de diez años que muestra los primeros indicios de autonomía respecto de sus padres, del mismo modo que le sucede a Sorpresa, el personaje principal del cuento "El pastel del diablo", que se comenta en el siguiente apartado. Sin embargo, mientras que Sorpresa canaliza la tensión entre la infancia y la vida adulta a través de historias ficcionales que ella misma

inventa, respecto a Sara se abren dos posibilidades interpretativas. Por un lado, se puede considerar que la protagonista se enfrenta a la inquietud de convertirse en una adulta autónoma con la ayuda de la diosa de la Libertad y, por otro lado, cabe interpretar que sus aventuras con la diosa pertenecen a un sueño, ya que comienzan cuando sus padres se van de viaje y el personaje de Lynda Taylor, su vecina, va a recogerla para que duerma en su casa. Si se toma esta interpretación por válida, la diosa de la Libertad se sitúa en el mismo plano que la reina con la mano derecha levantada (una clara alusión a la Estatua de la Libertad), pues ambas existen en el espacio psicológico de las niñas protagonistas y tienen la función de hacerlas libres. Teniendo en cuenta la influencia de *Alicia en el País de las Maravillas* en la narrativa juvenil de la autora, la interpretación más adecuada quizá sea la segunda. Además, esta hipótesis se refuerza cuando la protagonista reflexiona sobre la veracidad de sus experiencias:

Había reconocido debajo de su disfraz de mendiga a la Libertad en persona. Y compartía con ella ese gran secreto que las unía. "A quien dices tu secreto das tu libertad". ¡Qué bonitas frases sabía! ¿Se las había dicho de verdad? [...] A Alicia todo lo que le pasó era mentira. ¿Pero dónde estaba la raya de separación entre la verdad y la mentira? (162).

En cualquier caso, ya sea en un espacio material u onírico, el deseo de libertad de Sara se materializa en la emblemática estatua de Nueva York y en su espíritu, que recorre las calles de la ciudad en forma de mendiga para socorrer a los desheredados de la fortuna. El primer contacto de la protagonista con la estatua comienza con las oraciones que le reza cada noche, "porque, al fin y al cabo, era una diosa [...] Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre" (1990: 15). Su petición se cumple cuando sus padres se ven obligados a realizar un viaje para acudir a un entierro y Sara tiene la oportunidad de ir, como cada sábado, desde Brooklyn hasta Manhattan para llevar a su abuela una tarta de fresa. La diferencia es que esta vez puede hacerlo sin la compañía de su madre, como una persona autónoma. Sin embargo, cuando está en el paso subterráneo del metro, no es capaz de continuar adelante y se echa a llorar. En ese momento, aparece la mendiga miss Lunatic que, como se descubrirá más adelante, es el espíritu de la Libertad y la convence para que la acompañe a recorrer la ciudad. De esta manera, la niña consigue vivir junto a su nueva amiga una serie de experiencias inolvidables por las calles de

Nueva York que le hacen sentirse libre como los adultos. En este punto de la narración, la estatua y su espíritu se presentan como dos entes separados, sin embargo, cuando la niña descubre quién es en realidad aquella mendiga, miss Lunatic se transfigura ante sus ojos en la estatua a la que rezaba cada noche:

Durante unos segundos vio ante sus ojos, rodeado de un flogonazo resplandeciente, el rostro inconfundible de la estatua que había saludado de lejos a millones de emigrantes solitarios, avivando sus sueños y esperanzas. Pero ahora no la tenía lejos, sino al lado, sonreía y le estaba besando a ella la mano (40).

Miss Lunatic o, ahora también, madame Bartholdi (en honor al escultor alsaciano que creó la célebre escultura), le confiesa a la niña que durante el día envejece dentro de la estatua para mantener joven a la diosa y que pueda seguir iluminando el camino de mucha gente. Sin embargo, de noche sale de aquel cuerpo para caminar libremente por las calles. En definitiva, esta explicación convierte a la emblemática figura en una estatua viviente en dos aspectos. Por un lado, el material del que está hecha es susceptible de envejecimiento y, por otro, contiene un espíritu que sale cada noche en forma de mendiga y que, en ocasiones, puede revestir la apariencia de la estatua para revelar su verdadera identidad.

Cuando Sara le pregunta a madame Bartholdi cómo hace para salir cada noche de la estatua, la anciana le responde que emplea un método muy ingenioso que consiste en viajar a través de un pasadizo secreto por debajo del agua, parecido al del metro. La entrada es una boca de alcantarilla pintada de rojo que tiene un poste pequeño al lado. En ese mismo poste hay una ranura por donde se introduce un tipo de moneda especial que sirve para abrir la tapa de la alcantarilla. Una vez abierta, dice una palabra que le guste mucho y se lanza con las dos manos por delante como si se tirase a una piscina. Con la moneda que la diosa le entrega, Sara también está lista para viajar a lo largo del pasadizo secreto, es decir, ahora tiene la oportunidad de ser libre sin que nada la paralice, como le había sucedido en el metro, cuando la diosa de la Libertad se le aparece para ayudarla a superar el obstáculo del miedo. Es decir, madame Bartholdi, al igual que Serena, entrega un objeto a la protagonista para que pueda acceder a un estadio de vida superior. En este caso no se trata de una llave de oro, como indica Jung en su obra (2002: 89) sino de una moneda verde. No obstante, pertenece a la misma

familia simbólica que la llave, y manifiesta, por tanto, que la diosa de la Libertad, al igual que Serena, guarda un vínculo estrecho con los personajes de los cuentos tradicionales que responden a las características del arquetipo materno junguiano.

Hasta aquí se han visto dos personajes de Carmen Martín Gaité -Serena y madame Bartholdi- que se vinculan con la tradición de los autómatas que aparece con frecuencia en la mitología y las religiones. Como se ha comentado en la introducción, las figuras de piedra, barro o bronce constituyen un motivo literario relevante en los textos, y se ha comprobado que continúan renovándose en la actualidad combinándose con otros temas, personajes y espacios, antiguos o modernos, en un ejercicio de intertextualidad que las enriquece y que incluso favorece su complejidad. No obstante, el personaje de Carmen Martín Gaité que se va a observar a continuación se vincula con una tradición diferente de autómatas, cuyo antecedente más conocido quizá sea la muñeca de cera Olimpia que E. T. A. Hoffmann incluye en su relato "El hombre de arena" (1817).

2.4. La mujer de cera: el carácter de los siniestro en "El pastel del diablo"

En "El pastel del diablo" Carmen Martín Gaité presenta una muñeca de cera cuya función es dar comienzo al recorrido onírico e inquietante de Sorpresa a través de las diversas habitaciones que conforman la Casa Grande. No se trata de una historia real, sino de un cuento inventado por la propia niña. Ella misma lo interpreta como la superación de una serie de fases de crecimiento y las equipara a las pruebas que superan los héroes de los cuentos tradicionales para alcanzar un estadio de vida superior.

La primera habitación de la Casa Grande está repleta de oscuridad, sin embargo, la niña percibe un débil resplandor e, inmediatamente, observa en los espejos el reflejo de una figura humana detrás de la suya. Esta manera de aparecer resulta estremecedora, a pesar de que aún no se ha descubierto su naturaleza artificial, pues se presenta de forma misteriosa y progresiva: primero con una luz y después con un reflejo. Ambas manifestaciones de su presencia son incorpóreas y le confieren, por tanto, el carácter estremecedor de las apariciones sobrenaturales. Además, la disposición espacial de la protagonista respecto de la muñeca influye en la creación de una atmósfera

sobrecogedora. Sorpresa sabe que alguien misterioso se encuentra detrás de ella, no delante, ni a un lado, lo cual implica una sensación de dominio por parte de la muñeca sobre la niña, que se hace más evidente cuando se da la vuelta y casi se tropieza con ella. La invasión del espacio personal se produce sin señales previas de aviso, dando lugar a una sensación de amenaza.

Los primeros indicios de su naturaleza mecánica son una mirada vacía y la incapacidad para hablar. Sin embargo, lo más inquietante es el crecimiento de un tercer brazo que invita a Sorpresa a probar un líquido fosforescente:

[La muñeca] se acercó a los vasos de la bandeja y los fue cogiendo despacio uno por uno y volviéndolos a dejar en su sitio, todo a un ritmo lento y mecánico. Cada vaso que iba cogiendo, lo acercaba durante unos instantes a los labios de la niña, antes de volverlo a posar en la bandeja (116).

Cuando Sorpresa le arrebatara uno de los vasos, percibe un tacto frío y viscoso en aquella mano y descubre, por fin, que "era toda de cera, menos los ojos que eran de cristal y el pelo que estaba hecho de hebras de seda negra" (116).

En esta parte del relato los lectores se sorprenden por el comportamiento casi indiferente de la protagonista ante la espeluznante figura. El sentimiento sobrecogedor que transmite la muñeca contrasta con la actitud de Sorpresa. La niña no solo acepta beber el extraño líquido que le da sino que, además, considera muy oportuno el ofrecimiento porque tiene mucha sed. Esta actitud puede resultar ingenua para los lectores, que desconfían del carácter benévolo de una figura que se ha presentado progresivamente vinculada con fuerzas sobrenaturales y amenazadoras.

Entre los vasos que le ofrece la muñeca de cera, la protagonista tiene tres opciones. Algunos van acompañados de una etiqueta que dice "más", en otros pone "menos" y en otros "igual". Sorpresa escoge uno donde pone "más" y su relativa indiferencia se convierte en ironía:

Adiós, señora de rojo —dijo haciéndole una reverencia burlesca—. Eres muy amable. Pero a ver si cuando vuelva a verte has aprendido a hablar. Mira cómo me despido de ti. Y se puso a bailar alrededor de ella, mientras canturreaba con vocecita risueña (117).

En definitiva, la función que cumple la muñeca de cera es favorecer el comienzo del viaje onírico de Sorpresa a través de la Casa Grande gracias a un líquido que funciona como una droga desinhibidora. Este punto del relato evoca la parte de *Alicia en el País de las Maravillas*, donde la protagonista encoge al tomar un líquido de un frasco que dice "bébeme" (Carroll 2014: 18) y a continuación crece de forma desmesurada tras probar un pastel que indica "cómeme" (Carroll 2014: 20).

En cuanto a la extrañeza sobrecogedora de la autómeta tiene que ver, por un lado, con su aparición durante la noche de San Juan, que tradicionalmente se vincula con rituales mágicos, y, por otro lado, con su naturaleza misteriosa. De lo que no cabe duda es de que la inquietud que despierta no procede de su carácter animado, pues no consta que ningún elemento mágico o divino la haya vivificado. Si observamos el comportamiento de la muñeca, vemos que sus movimientos se limitan a unas funciones muy básicas que podría desempeñar cualquier otro mecanismo sin despertar ningún tipo de inquietud. Sin embargo, su presentación progresiva con la luz y los espejos, su situación espacial respecto a la protagonista, la extraña bebida que le ofrece y la confusión inicial con un ser humano determinan el carácter siniestro de la figura ante el que no debe retroceder Sorpresa si quiere vencer la prueba.

2.5. La cigüeña mecánica y su creador en *Étienne el Traidor*

En la novela *Étienne el Traidor*, de Óscar Esquivias, el autor presenta a un creador de autómetas de finales del siglo XVIII, cuyas figuras también carecen de vida, como la muñeca de cera de "El pastel del diablo", y se limitan a reproducir una serie de funciones predeterminadas, en ocasiones más complejas que las de dicha muñeca. Sin embargo, no están rodeadas de una atmósfera estremecedora, sino que se muestran como frutos del desarrollo tecnológico en un ambiente de escepticismo que contrasta con la fe de su creador. En varias ocasiones, los personajes aluden a estos artilugios de una forma despectiva que indica incredulidad en cuanto a su buen funcionamiento.

El autómeta más relevante en el transcurso de la novela evoca todos aquellos mecanismos que a lo largo de la historia han significado un importante avance tecnológico, aunque los personajes de la novela lo observen como un mero juguete carente de toda finalidad práctica. Se trata de una cigüeña mecánica que determina el

final feliz de la historia a pesar de que, en diversas ocasiones, se hable de ella como "cacharro" o "trasto". Su creador, el señor Breguet, se gana la vida en Barcelona al servicio de la duquesa de Olmos Albos como relojero y construyendo pequeños autómatas. En realidad se llama Benoît Tripier, pero la duquesa le obliga a cambiarse el nombre para hacer creer a la gente que se trata del hermano del famoso relojero de Luis XVI, para quien había trabajado anteriormente.

La duquesa es un personaje muy extravagante que incluso se inventa su propio idioma en función de su concepto de elegancia, y muestra una afición desmedida por los autómatas. El salón donde recibe está repleto de muñecos danzarines, pajarillos metálicos, bailarinas, monitos de lata con tambores y "mil cacharros más, a cual más complicado y ruidoso" (Esquivias 2008: 74), y, al ponerse todos en marcha, arman un jaleo ensordecedor. Pero el mayor orgullo del señor Breguet es un androide de tamaño humano que finge interpretar sonatas al clave, aunque en realidad no son sus dedos los que producen el sonido, sino unos rodillos ocultos que giran en su interior.

Si en las narraciones de Carmen Martín Gaité solamente los autómatas conforman el centro del análisis, ahora el interés también recae sobre el relojero, como segundo foco del motivo, pues sus creaciones no adquieren protagonismo al margen del creador, ya que no son seres animados ni se presentan como muñecos misteriosos e inquietantes por sí mismos. Incluso la duquesa cobra interés como propietaria de los autómatas, ya que su extravagante personalidad permite observarlos desde una perspectiva lúdica con tintes estrambóticos, que contrasta con el enfoque del señor Breguet, quien los considera importantes logros técnicos.

El autómata más significativo de la narración, la cigüeña voladora, además de llevar a cabo un desenlace exitoso, representa un bosquejo del avión. Cuando el niño protagonista, Roch Galeron, se ve perseguido por un grupo numeroso de soldados, al mando del capitán Yriarte, su hermano Étienne le conduce al interior del palacio de la duquesa de Olmos Albos, donde trabaja. Sin embargo, el ejército permanece fuera del edificio amenazando con derribar la puerta. En esta crítica situación, al señor Breguet se le presenta la oportunidad de demostrar sus méritos como creador, y propone a Roch que salga volando por una ventana subido en su cigüeña mecánica. Se dirige orgulloso hacia ella y explica al resto su funcionamiento, pero no parece convencer a nadie. No obstante, a pesar de la desconfianza en el aparato, no cuentan con muchas opciones más,

por lo que, finalmente, deciden esconder a Roch en una lámpara y colocar encima de la cigüeña un cojín con la ropa del prófugo para engañar al capitán Yriarte. La estratagema se lleva a cabo con éxito. El aparato efectivamente demuestra ser apto para volar y a su creador le invade una euforia inmensa que le hace llorar de alegría por lo que su invento iba a suponer para el progreso de la humanidad. Sin embargo, el escepticismo no termina de desaparecer. El personaje de Dubois-Brûlé, quien había colaborado en el diseño del aparato, sostiene la idea de que el pájaro mecánico no hubiera podido volar con el peso de una persona encima. Ambos personajes discuten sin llegar a un acuerdo, pero el desarrollo de los acontecimientos parece ponerse de parte del señor Breguet cuando, paradójicamente, la lámpara que todos habían considerado el lugar más seguro para Roch termina rompiéndose por el peso y el protagonista siente que se golpea contra el suelo entre un estruendo de metal y vidrio.

En definitiva, la cigüeña mecánica de Óscar Esquivias constituye un ejemplo de los múltiples artilugios en forma de ave que diversos inventores han tratado de poner en funcionamiento a lo largo de la historia con el fin de recrear la naturaleza. Sin embargo, a diferencia de buena parte de ellos, no se trata de un simple objeto lúdico, a pesar de su apariencia endeble de juguete infantil, y tal como cabría esperar si se observan el resto de inventos del señor Breguet como los monitos de lata o las bailarinas. Por el contrario, su diseño contiene los elementos básicos necesarios para la construcción de los aviones. Por tanto, la cigüeña mecánica de *Étienne el Traidor*, tras mantenerse a medio camino entre el carácter lúdico y el práctico, se sitúa finalmente, aunque con reservas, entre las complejas obra de ingeniería adelantadas a su época.

2.6. Recapitulación

El análisis que se ha expuesto sobre de los autómatas que aparecen en la narrativa juvenil de Carmen Martín Gaité revela, por un lado, dos versiones renovadas del arquetipo materno de los cuentos tradicionales, que son Serena y madame Bartholdi, y, por otro, una figura de cera que se presenta como siniestra e inquietante gracias a una red de elementos simbólicos como el reflejo y la luz tenue, que generan una atmósfera sobrecogedora en torno a la figura. Pero si se elimina esa capa onírica, que procede del

enfoque de una protagonista en el que se intuye un estado de alucinación, aparece una muñeca de cera inanimada con una capacidad nula para suscitar inquietud o temor.

En el primer caso, tanto Serena como madame Bartholdi, se muestran en forma de estatuas que simbolizan el espacio inconsciente de las protagonistas. Es decir, Altalé y Sara se encuentran en un momento de su trayectoria vital que, por diversas circunstancias, las empuja hacia la autonomía, a buscar la libertad fuera de un entorno familiar que sienten como opresor, y es en ese momento cuando las entidades divinas aparecen en forma de estatua, o con otras apariencias que no se analizan en este apartado (mujeres reales, mendigas, sombra). Utilizan entonces sendos objetos que, si bien no son mágicos, sí producen una profunda impresión sugestiva en las niñas. Según Jung, cuando el protagonista de un cuento tradicional utiliza la llave mágica, que en el caso de Sara se sustituye por una moneda verde, abre las puertas del inconsciente y experimenta el lado positivo del arquetipo materno. Cuando esto sucede, las figuras maternas se presentan como mujeres bondadosas que hacen visibles los caminos ocultos.

Sin olvidar la perspectiva intertextual, es importante aludir en este punto a Antoniorrobes y a Elena Fortún. En el caso del primer autor señalado "la predisposición al viaje, a salir del mundo seguro pero también cerrado donde se vive, aparece concretada fundamentalmente en el deseo que sienten sus personajes infantiles de emprender una aventura [...] se entregan a la aventura sin miedo, aceptándola como algo natural" (Carrillo Romero 2008: 162) Asimismo, "en el caso del personaje de Elena Fortún, la misma Carmen Martín Gaité insiste en varias ocasiones en el deseo de libertad que siente Celia y la pone como ejemplo de niña rebelde, inquieta y con sed de aventura" (Carrillo Romero 2008: 163).

Aunque Serena y madame Bartholdi, como se ha podido comprobar, comparten diversas características, también presentan algunas diferencias. La más relevante es que en el caso de Altalé, el arquetipo materno, representado por Serena, coincide con su madre real, aunque desde que huye del castillo, no vuelve a aparecer nunca como ser humano, sino como una presencia etérea entre cuyas personificaciones se encuentra la estatua en forma de reina que se deja ver en sueños. Por otro lado, en el caso de *Caperucita en Manhattan* el arquetipo materno que se presenta en forma de estatua no se corresponde con la madre real de Sara, sino que encarna a la diosa de la Libertad, es

decir, a una entidad divina que tiene carácter de madre en cuanto a que es un ser sobrenatural que mueve los hilos de la vida de los personajes humanos.

Finalmente, basta decir que "El pastel del diablo" tiene una clara conexión con *Caperucita en Manhattan* en lo concerniente a la influencia de *Alicia en el País de las Maravillas* e, incluso, tanto Altalé, como Sara y Sorpresa tienen en común que se sienten atrapadas en su entorno familiar y lo sienten como una carga que les impide crecer y buscan con vehemencia una salida. Las dos primeras lo consiguen a través de entidades divinas que les guían, mientras que Sorpresa consigue evadirse a través de relatos que ella misma inventa, como el que comienza con la entrada en la Casa Grande (que se puede entender como un símbolo de la penetración en su inconsciente) y el descubrimiento de la muñeca de cera. No obstante, en cuanto a autómatas se refiere, que es el tema que nos concierne en este capítulo, la siniestra muñeca no presenta ningún vínculo temático con las dos estatuas pues, a diferencia de ellas, no adquiere la función de arquetipo materno ni se percibe como un ser tranquilizador que sirva para proporcionar ayuda. Tampoco varía de facetas ni se presenta en ningún momento con características de ser humano. La única característica que comparte con las otras dos figuras es que se mueve en el espacio psicológico de la protagonista. Es decir, Serena aparece en los sueños de Altalé. En cuanto a madame Bartholdi, la influencia clara de la obra de Lewis Carroll parece indicar que la diosa es el producto de un sueño de Sara. Y, por último, la muñeca de cera, como se puede comprobar al final del cuento, es un personaje inventado por Sorpresa. En este sentido, las tres figuras femeninas, no solo la siniestra muñeca de "El pastel del diablo", se vinculan con la autómatas del relato para adultos *La mujer de cera*, que Carmen Martín Gaité publicó en 1954, pues la autora juega igualmente con la confusión entre sueño y realidad, de forma que el lector no sabe si existe realmente la mujer de cera o pertenece a una alucinación del personaje de Pedro.

Si tenemos en cuenta, además, el artilugio volador que presenta Óscar Esquivias en *Étienne el Traidor*, los autómatas que se han analizado a lo largo de este apartado se pueden clasificar en tres tipos: 1) estatuas animadas, 2) muñeca inanimada que se confunde con una mujer real, y 3) artefacto mecánico que reproduce las funciones de un ser vivo.

En cuanto a las estatuas u otros iconos representativos, es preciso recordar que han servido como vehículos de comunicación con los muertos o seres sobrenaturales. En la Antigua Roma, por ejemplo, eran habituales las estatuillas de culto doméstico para comunicarse con los dioses. Asimismo, el fantasma del Comendador, en *Don Juan*, regresa a la vida material a través de la estatua que le representa en el panteón donde yace su cuerpo. También los sueños premonitorios han supuesto, en el mito y la literatura, la penetración de lo sobrenatural en el ámbito terrenal. "En el *Antiguo Testamento* el ángel del Señor se aparece en sueños a Jacob, o Dios mismo se manifiesta a Moisés en la zarza ardiente, y en el *Nuevo Testamento* José recibe en sueños a través de un ángel la orden de huir a Egipto, o en la *Eneida* (13-19 a. C.) de Virgilio, Mercurio transmite a Eneas mensajes de Júpiter" (Frenzel 1980: 246). Sin embargo, en "El castillo de las tres murallas" es un personaje desaparecido quien emplea una combinación de estos dos medios para ponerse en contacto con su hija. Las apariciones inmatrimales de Serena la definen como un ser sobrenatural, o un producto de la imaginación de Altalé. La falta de información respecto al paradero de Serena, así como sus manifestaciones oníricas, propias de seres incorpóreos, envuelven al personaje en un halo de misterio que no desaparece con el final de la historia.

Por otro lado, la Estatua de la Libertad, centro del hilo argumental de *Caperucita en Manhattan*, está formada por una parte material y otra animada, correspondiente a su espíritu, que se pasea libremente por las calles de Nueva York haciendo honor a su nombre. Aunque constituye la parte viva de la figura, su apariencia habitual de mendiga la aleja del concepto de estatua animada, pues se confunde entre la multitud de la ciudad como una persona más. Sin embargo, se inserta en dicho concepto cuando toma la apariencia de la emblemática estatua durante breves espacios de tiempo. En cuanto a la parte material, se puede considerar que posee en sí misma cierto carácter vivo, pues su espíritu le insufla vida para que no envejezca con el paso del tiempo.

Respecto a la muñeca de cera, como ya se ha comentado, no es un ser animado. Sin embargo, la protagonista tiene la impresión de encontrarse junto a una mujer de carne y hueso. En este punto cabe señalar que la incertidumbre en cuanto al carácter animado o inanimado de algo es, según Freud, (1919) uno de los factores más favorables para producir la sensación de lo siniestro y, en el caso concreto de las muñecas, lo relaciona con los primeros juegos de la infancia, en los que el niño aún no

es capaz de establecer un límite claro entre los seres vivos y los objetos. El autor comenta al respecto que una de sus pacientes, a la edad de ocho años, aún creía que sus muñecas podían adquirir vida si las miraba de una determinada manera:

Según este autor [Jentsch], la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro. Pero con las muñecas nos hemos acercado bastante a la infancia. Recordaremos que el niño, en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados, y que gusta tratar a su muñeca como si fuera de carne y hueso (1919: 7).

En el caso de la cigüeña mecánica, de *Étienne el Traidor*, el autómata no produce la sensación de lo siniestro, ya que no da lugar a ninguna duda sobre su carácter inanimado. La falta de vida, así como su nula capacidad evocadora, impiden elevarla a la categoría de personaje. En este caso, el protagonismo se sitúa en su creador, el señor Breguet. A pesar de los éxitos iniciales, en muchas ocasiones los autómatas terminan volviéndose contra sus creadores, sin embargo, esta novela refleja exclusivamente el optimismo de un relojero de finales del siglo XVIII frente al desarrollo técnico. El hecho de que el autómata sea un esbozo del futuro avión hace que el lector participe de la confianza del creador en su proyecto, en contraste con la incredulidad del resto de personajes.

Para terminar, en el siguiente cuadro resumen se pueden observar las principales características de los cuatro autómatas que se han comentado a lo largo de todo el capítulo:

AUTÓMATA	TIPO	ORIGEN
Serena	Estatua animada	Carácter sobrenatural de Serena y/o espacio psicológico de Altalé
Miss Lunatic (o Madame Bartholdi)	Estatua animada	Carácter divino
Mujer de la Casa Grande	Muñeca de cera inanimada y siniestra	Relato ficcional inventado por la protagonista
Cigüeña	Artefacto mecánico dependiente de su creador	Desarrollo técnico del siglo XVIII

CAPÍTULO III

DIVERSAS REPRESENTACIONES DEL ARQUETIPO DEL VIEJO SABIO

3.1. Consideraciones iniciales

En la antigüedad asiática, el eremitismo era una forma de vida habitual, según atestigua la tradición escrita. En la historia de Rama, narrada en la epopeya india *Ramayana*, hacia el siglo III a. C., se incluyen encuentros con numerosos ermitaños; incluso, su supuesto autor, el poeta Valmiki, vivió en una ermita. También figuran ermitaños en el *Mahabharata*, el texto clave del hinduismo cuyo origen sitúa Frenzel en el siglo V a. C. (1980: 115). Más adelante, entre los años 300 y 600, muchos cristianos establecieron su residencia en los desiertos de Palestina, Egipto y Siria, en parte para escapar de las persecuciones, pero también para alcanzar una forma de vida ascética. Asimismo, según la Biblia, Jesús se retiró al desierto, antes de comenzar su actuación misionera, y ayunó durante cuarenta días: "entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. Y después de haber ayunado cuarenta días y cuarenta noches, tuvo hambre" (Mt 4, 1-2).

Esta costumbre religiosa se extendió por Asia Menor y el este de Europa; no obstante, en zonas de reciente tradición cristiana, como Irlanda y las Galias, los espacios de residencia fueron los bosques. En Europa occidental, el eremitismo perdió importancia a partir del siglo VI, cuando la regla benedictina declaró la vida monacal como la más apropiada para los cristianos consagrados a Dios; por tanto, los ascetas se vincularon a órdenes religiosas como los cartujos o los agustinos eremitas. Tras los muros del convento, se sometieron a las reglas de la orden, que les apartaban de la vida aún más que el desierto o el bosque, donde los caminantes les pedían consejos y ayuda.

A pesar de que el ermitaño ya había desaparecido a finales de la Edad Media, continuó presente en el plano literario. El inicio de esta tradición se encuentra en las *Vitae patrum* de la primera época cristiana, atribuidas a San Jerónimo, que vivió en el desierto entre los años 375 y 378. Este libro presenta un tríptico con las biografías de

Pablo, Malco e Hilarión, pero la mayoría de las historias reunidas en las *Vitae patrum* remiten a otros autores y son las que reflejan todos los tipos de ermitaño y proporcionan las bases de las distintas variantes del arquetipo. El espacio narrativo lo conforman tanto el entorno amplio del desierto, o de las islas salvajes, como el de las más reducidas chozas o cuevas. La comida es austera, pero de origen milagroso cuando aparece por medios sobrenaturales, y el lugar en que viven puede, pese a su extremada humildad, cobrar visos de *locus amoenus*. Pablo de Tebas, considerado el primer ermitaño, recibe pan diariamente mediante un cuervo que le envía Dios, y la cueva en la que habita tiene un manantial y una palmera a la entrada que proyecta sombra, con cuyas hojas confecciona su vestimenta.

Los ermitaños no viven completamente solos, sino que suelen recibir a peregrinos que desean convertirse, tomar consejos o curar sus dolencias físicas y mentales, pues habitualmente son curanderos y naturistas. Su sentimiento religioso se basa en la caducidad y consideran banales los bienes terrenos. En algunas ocasiones se descubre una vida anterior pecadora en la que fueron ladrones o cortesanas y en el momento de retirarse a hacer penitencia ya son respetables y sabios ancianos que se distinguen habitualmente por su don profético (no obstante, Hilarión contaba solamente con quince años).

Desde el *Ramayana* hasta los ascéticos cristianos de las *Vitae patrum* encontramos un esquema de vida similar y "una idealización del motivo efectuada ya en la descripción de la existencia eremítica de Rama durante su destierro, la alabanza de la soledad así como de la armonía con la naturaleza y con los animales, las visiones y la lucha -aquí naturalmente no espiritual- con los demonios. Las biografías de ermitaños tomadas del espacio germánico cristianizado apenas podían ampliar el inventario existente, sino en todo caso consolidarlo" (Frenzel 1980: 117). Son fundamentalmente figuras de encuentro pero su sabiduría contribuyó a que la ayuda se prolongara como tarea formativa. Por ejemplo, el ermitaño-poeta del *Ramayana* se convirtió en educador de los hijos de Rama.

El motivo literario del ermitaño representa, asimismo, una de las configuraciones del arquetipo del viejo sabio, que forma parte de lo inconsciente colectivo en la psicología analítica de Jung. Para entender el significado de la figura del sabio en los cuentos desde esta perspectiva es preciso recordar brevemente a qué se refiere Jung

cuando habla de arquetipos (2002: 4). El psicoanalista suizo distingue dos capas en el inconsciente. Una de carácter personal, que se adquiere a través de las propias experiencias, y otra de tipo colectivo, que no procede de las vivencias individuales, sino que es innata, tiene contenidos iguales en todas las personas y conforma, por tanto, la base psíquica de naturaleza suprapersonal que define la especie humana.

Jung señala que la existencia de lo inconsciente solo se puede comprobar a través de los contenidos que traspasan la barrera de la consciencia. A los que pertenecen a la capa personal los denomina "complejos sentimentalmente acentuados", mientras que para referirse a los contenidos del inconsciente colectivo utiliza el concepto de "arquetipos". Ahora bien, ¿cuáles son sus características esenciales? La idea fundamental sobre la que descansa toda la base teórica acerca de los arquetipos es que son de carácter arcaico o primigenio, es decir, su origen se remonta a tiempos inmemoriales. El concepto de *représentations collectives* que utiliza Lévy-Bruhl para referirse a los símbolos de la cosmovisión primitiva tiene un significado similar, sin embargo, no se pueden considerar estrictamente contenidos de lo inconsciente porque hacen referencia a fórmulas que se han transmitido conscientemente por tradición. Así pues, en este sentido, es preciso distinguir entre "arquetipos", que aparecen en forma de sueños o visiones y tienen, por tanto un carácter más individual, y "representaciones arquetípicas", más relacionadas con la tradición literaria, que han podido experimentar una elaboración consciente.

Ahora que sabemos qué son los arquetipos desde una perspectiva junguiana vamos a observar algunas ideas sobre el concepto de espíritu y sus representaciones arquetípicas en los cuentos tradicionales en forma de viejos sabios. La palabra "espíritu" se ha aplicado a lo largo de la historia a una cantidad tan amplia de conceptos que se hace imposible mencionarlos todos pero veamos algunos de los más significativos. Se puede entender como el principio contrario a la materia, es decir, como una existencia inmaterial portadora de la vida o, en un nivel más elevado, como la figura de Dios. Otra concepción es la que encarna la oposición espíritu-naturaleza. Desde esta postura, se entiende como lo sobrenatural y pierde su relación con el alma o la vida. Una idea muy difundida define el espíritu como un principio más elevado que el alma y, al contrario, ciertos alquimistas lo consideran como el elemento unificador entre el alma y el cuerpo. Igual de extendida es la idea de que alma y espíritu hacen referencia a lo

mismo y por este motivo no se pueden desligar para referirse a conceptos diferentes. También se puede entender como las propiedades psíquicas que incluyen "la totalidad de los fenómenos del pensar racional, o del intelecto, incluida también la voluntad, la memoria, la imaginación, la creatividad y las aspiraciones condicionadas por motivos ideales" (Jung 2002: 193).

Las innumerables definiciones del espíritu impiden delimitar de forma concreta su significado, sin embargo, las distintas perspectivas ofrecen en conjunto una imagen clara de dicho fenómeno que, en un estado primigenio, fue entendido como una presencia invisible o un hálito. Por otro lado, desde una visión moderna, se trata de un fenómeno psíquico en el que se insertan tanto las imágenes que constituyen los esquemas de comportamiento humano, como el entendimiento y el raciocinio que ordenan dichas imágenes. Es decir, el super-espíritu se ha situado por encima del espíritu primigenio natural y ha pasado a ser el principio ordenador del universo que en Spinoza se ha identificado con una sustancia divina infinita y en el cristianismo con Dios.

El desarrollo del concepto de espíritu en sentido contrario, hilozoísta, se inserta en el materialismo de índole anticristiano que identifica las funciones psíquicas como producto del cerebro y del metabolismo. Desde este enfoque, la sustancia de Spinoza o Dios se corresponden con el concepto de "materia" que depende del contexto vital y de la alimentación, y cuya forma más elevada es el intelecto. De esta manera, el hálito o presencia invisible terminó situada en la esfera de la psicología humana y quedó fuera, por tanto, del ámbito religioso.

La representación del espíritu en los sueños parece indicar que se trata de una imagen primigenia que existe en la psique humana de forma universal con anterioridad a la consciencia, es decir, se trata de un fenómeno psíquico de naturaleza arquetípica. Frecuentemente se presentan en forma de ancianos o como espíritus propiamente dichos: figuras fantasmales pertenecientes a un difunto. Es menos habitual que desempeñen este papel figuras grotescas, duendes o animales personificados. También pueden verse con la apariencia de un niño o de un joven o a través de una figura doble que incluye la imagen del anciano y del niño. Esta pareja adquiere una presencia relevante en la alquimia como símbolo de Mercurio.

En los cuentos tradicionales se pueden observar las distintas formas que adquiere el arquetipo del espíritu dejando al margen la casuística individual propia de los sueños. El folclore nos muestra de forma recurrente ancianos que aparecen en el momento en que los héroes están en situaciones desesperadas de las que solo pueden salir victoriosos a través de una reflexión profunda y acertada o, lo que es lo mismo, mediante una función espiritual de carácter endopsíquico. Pero los héroes, por una serie de razones que se relacionan con el conflicto de la narración, no son capaces de llevarlo a cabo y, para compensar esta incapacidad, aparece la respuesta en forma de un anciano sabio que le otorga consejos y ayuda. Es habitual que la sabiduría personificada "pregunte quién, por qué, de dónde y a dónde" (Jung 2002: 203) para promover la reflexión de los héroes, y aún más frecuente es la entrega de instrumentos mágicos, como se verá más adelante, en el análisis de los cuentos de Martín Garzo.

Los procesos de reflexión que desencadena la figura del anciano sabio, ya sea en forma de profesor, médico, ermitaño, maestro, mago, o cualquier otra dotada de autoridad, permiten clarificar el conocimiento de la situación presente y la forma de alcanzar el objetivo. Para ello, aportan a los héroes consejos, información desconocida o la ayuda de los animales, especialmente de los pájaros. También presentan la capacidad de prevenir los peligros futuros y ofrecen medios para evitarlos. En definitiva, el viejo sabio materializa la reflexión, la prudencia, el raciocinio, así como altruismo y benevolencia. Sin embargo, como el resto de arquetipos, además de tener un lado positivo y luminoso, también se puede mostrar de forma negativa, como una figura del inframundo o un mago maligno y destructivo.

Después de este repaso a través de diferentes aportaciones que explican en qué consiste el motivo literario del ermitaño, así como el arquetipo junguiano del viejo sabio, se van a analizar cinco personajes de la narrativa infantil y juvenil de Gustavo Martín Garzo y Carmen Martín Gaité que responden, en mayor o menor medida, a las características expuestas. En primer lugar se presentará el análisis de un ermitaño que aparece en "El príncipe amado". Después se observará la figura de otro ermitaño, que en este caso aparece en "El castillo de las tres murallas". A continuación se comentará el personaje del médico de "El vuelo del ruiseñor", que termina atormentado por la culpa. Más adelante, se observará la figura del profesor Arcimboldo de *La princesa manca*, y,

finalmente, se comentará la versión renovada del mago Merlín que aparece en *La puerta de los pájaros*.

3.2. El viejo sabio como figura de autoconocimiento en "El príncipe amado"

En el cuento "El príncipe amado", Martín Garzo emplea la figura del ermitaño para ayudar al héroe a solucionar el conflicto. Su presencia en el relato es muy limitada; no obstante, la función que desempeña es crucial para el desarrollo de los acontecimientos, lo que le aproxima al arquetipo del viejo sabio junguiano, cuya presencia se reduce al momento narrativo en el que el héroe se encuentra en una situación desesperada y necesita la ayuda de una reflexión profunda encarnada en una figura exterior que revista ciertos rasgos de autoridad. Su aparición se sitúa casi al final del relato, dentro de una carta cuya información constituye una analepsis que permite conocer algunas partes de la historia que hasta ese momento permanecen ocultas para el lector. El narrador principal interrumpe su discurso para dar la palabra al narrador de la carta, Álex, el personaje híbrido que nace de la unión entre un dragón y una princesa. En dicha carta, Álex le cuenta a su amiga María que pasó años terribles, que llegó incluso a pensar en matarse para poner fin a la espiral de maldad que iba propagando entre las mujeres, pues al besarlas quedaban sumidas en un profundo sueño que en poco se distinguía de la muerte. Pero, cuando más desesperado estaba, se le apareció la suerte en forma de un anciano anacoreta que vivía apartado en el monte. Los soldados del rey le perseguían y el anciano, compadecido, decidió cobijarle en su pequeño monasterio. Era un hombre muy sabio y vivía apartado del mundo para dedicarse por completo al estudio. No se sorprendió al ver las características físicas de Álex, pues llevaba años esperando el encuentro.

El anciano aporta al héroe información sobre su propia vida hasta entonces desconocida por él. Gracias al anacoreta descubre cuál es su verdadero origen y naturaleza, es decir, le ayuda a descubrir quién es en realidad. Le dijo que había conocido a Emilia, su madre, cuando aún era una niña y que iba habitualmente a visitarle. Años más tarde, cuando se encontraba en el octavo mes de embarazo, la princesa confesó al sabio que el niño no era hijo de don Gonzalo, su marido, sino de un

dragón, y le pidió que en el futuro se ocupara del niño porque la vida le iba a resultar muy difícil. Sin embargo, tras el encuentro, no volvió a saber más de ella y sospechó que los temores de Emilia eran fundados. Tiempo después, el religioso fue a Medina de Rioseco y vio a un grupo de personas reunidas en la dársena de La Concha⁷. Se acercó para descubrir qué pasaba y vio un niño muy peculiar, con características de dragón, que causaba curiosidad entre la gente por su forma de moverse en el agua. Esa visión era la prueba de que la princesa no le había mentado, pero no podía hacer nada para ayudarlo, pues estaba escrito que quien nacía de la unión de un dragón y una mujer serían desgraciados y harían desgraciados a los demás. Por este motivo, Álex, pese a su deseo de poner fin a la desgracia que iba sembrando entre las mujeres, no era capaz de llevar a cabo la solución del problema; no obstante, sí era posible liberar a las jóvenes del sueño perpetuo.

El sabio se dirigió al fondo de la biblioteca y regresó con un estuche alargado que contenía un puñal. Una persona de corazón puro debía clavárselo en el pecho y recoger la sangre en un frasco. Después, tendría que visitar a las muchachas enfermas y poner un poco de esa sangre en sus labios. De esta manera, podrían volver a la vida sin recordar nada de lo sucedido. Desde una perspectiva junguiana, el acceso del sabio al fondo de la biblioteca, de la cual extrae el instrumento mágico que servirá para poner en orden el caos desarrollado por Álex, se puede interpretar como un ejercicio reflexivo profundo del que se obtiene la solución al problema.

Álex consideró que quien mejor podía ayudarlo era su amiga de la infancia, María, a quien envió la carta para pedirle ayuda. En principio, la joven se mostró reacia a seguir el plan, pero, casi de manera inconsciente, impulsada por una fuerza mágica, siguió el vuelo del puñal, que la llevó, a través del bosque, hasta el escondite de su amigo, una pequeña gruta cubierta de hiedra. Álex dormía profundamente para dar a

⁷ Gustavo Martín Garzo se refiere al actual Canal de Castilla.

El proyecto del Canal de Castilla nace como un intento ambicioso de superar el endémico aislamiento físico y económico de Castilla la Vieja y del Reino de León respecto al resto del país, las Colonias americanas y, obviamente, de terceros países. Que esta era una necesidad sentida desde hacía ya largo tiempo y que también se pensó en un canal navegable como la forma más adecuada de resolver el problema, lo prueba el hecho de que ya en tiempos del emperador Carlos I y de Felipe II, se pensó en una solución similar [...] Pero lo cierto es que hasta 1751, bajo el reinado de Fernando VI y patrocinado por el marqués de la Ensenada no se constituye una comisión de estudios [...] para emitir voto sobre la viabilidad técnica del Canal [...] El comienzo efectivo de las obras se realiza en el mes de junio de 1753, bajo la efímera dirección de Antonio de Ulloa, en el lugar de Calahorra de Rivas, a partir del río Carrión y en dirección sur-suroeste (López Linage 1985: 159-160).

María ocasión de actuar. Le bastó tocar el puñal para que condujera su mano hasta el pecho del desgraciado príncipe y librar así a la sociedad del mal que iba propagando.

El personaje del anciano aparece justo en el momento de mayor tensión narrativa para poner fin a los conflictos por medio de su sabiduría y gracias al conocimiento de la vida del héroe. Por esta razón, se presenta casi al final del relato y su descripción apenas constituye un leve bosquejo de la figura arquetípica del sabio en forma de anacoreta. Sin embargo, los breves apuntes que presenta el narrador en torno a su figura permiten identificarlo de forma clara con el motivo literario del ermitaño, pues vive en un pequeño monasterio del monte apartado del mundo y dedicado por completo al estudio. Asimismo, el papel que desempeña pone de manifiesto su vocación de ayudante y consejero.

Por otro lado, es significativo el hecho de que el anacoreta se presente como una figura positiva y altruista, de carácter benevolente, que conlleva, al mismo tiempo, un lado negativo inevitable, ya que la solución del conflicto solo es posible con la muerte de Álex. Mediante esta dualidad encarnada en la figura del anciano, Martín Garzo pone de relieve una de las constantes de su narrativa y es que para que unos vivan otros tienen que morir:

Era su forma de [...] lamentar aquel destino de las criaturas de este mundo que hacía que todas tuvieran que matar para sobrevivir (1999: 35).

Y así, mientras los pájaros morían envenenados, los niños empezaban a sanar, pues como sucede a veces en el mundo, y no me preguntéis por qué, para que unos vivan, otros tienen que morir (2003: 29).

En resumen, el personaje del anacoreta carece de protagonismo al margen de la trayectoria de Álex, pues su aparición tiene sentido únicamente como figura de encuentro que materializa el proceso de autoconocimiento del héroe. El anciano representa la toma de conciencia del híbrido por medio de dos vías fundamentales. En primer lugar le explica quién es a través de la historia de su nacimiento y, posteriormente, le indica qué debe hacer para solucionar el problema en el que se encuentra. Para ello accede al fondo de la biblioteca y extrae un objeto mágico o, lo que es lo mismo, Álex extrae de la reflexión y la sabiduría la solución.

3.3. El ermitaño como símbolo de la inmortalidad en "El castillo de las tres murallas"

En "El castillo de las tres murallas", de Martín Gaité, el ermitaño asiático Cambof Petapel tiene mayor relevancia a lo largo de la historia que el anacoreta de "El príncipe amado". Su función no se reduce exclusivamente a resolver un conflicto, sino que aparece a lo largo de la narración como un consejero permanente. Es un anciano muy sabio que sobrepasa los cien años y cuya pasión son los jeroglíficos, pues, durante su juventud, se había dedicado al estudio de todos los tipos de escritura. Debido a su avanzada edad, comienza a fallarle la memoria e inventa una nueva escritura mezclando todas las aprendidas a lo largo de su vida. Lleva mucho tiempo viviendo apartado en un torreón del castillo de las tres murallas, que es propiedad del avaro Lucandro, a quien ofrece consejos para curar sus dolencias mentales, porque de lo que más entendía Cambof era, precisamente, de adivinar las enfermedades del alma leyendo el rostro de las personas: "—Los males que no dan fiebre ni hinchazón ni sarpullido, esos son los peores de todos —le decía a Lucandro, cuando este subía a consultarle algún problema o a pedirle remedio para uno de aquellos malestares tan difíciles de explicar que le quitaban el sueño y la respiración" (16-17).

Antes del nacimiento de Altalé, la hija del dueño del castillo, Cambof se dedica a esculpir figurillas de madera, diseccionar animales, mirar a los astros con un catalejo y a ensayar mezclas en probetas, porque también era químico y curandero. Al nacer la niña, Lucandro le nombró, además, tutor y maestro suyo. De esta forma, el sabio oriental se identifica con la tradición literaria de los ermitaños cuya sabiduría contribuye a que su función de ayudantes y consejeros se prolongue como tarea formativa. Valga el ejemplo del ermitaño del *Ramayana*, que se convirtió en educador de los hijos de Rama.

El avaro Lucandro le propone que sea el maestro de su hija porque es la única persona de quien no desconfía. Había llegado a la conclusión, tras mucho observarle, de que no le interesaban en absoluto los bienes materiales y sabía que no intentaría nunca robarle ninguna de sus valiosas propiedades pues, del mismo modo que los ermitaños de la tradición religiosa, el pensamiento de Cambof se basa en la caducidad y considera banales los objetos y la vida material.

La variante del arquetipo que presenta Martín Gaité tiene mayor protagonismo en la narración que el anacoreta de Martín Garzo; sin embargo, su función no resulta tan crucial para el desenlace. La importancia de Cambof reside especialmente en el contraste que ejerce respecto a Lucandro a lo largo de todo el cuento. En el polo opuesto de su avaricia se sitúa el desinterés del ermitaño por los bienes terrenos; por ello no se puede analizar al personaje del sabio sin referirnos a Lucandro, pues son dos caras de una misma moneda. Cada uno de estos personajes evoluciona siguiendo la línea de su concepción del mundo hasta llegar a convertirse en otros personajes distintos de lo que son, como ya se ha observado en el apartado dedicado a los desdoblamientos y las metamorfosis. Lucandro, cada vez más egoísta, termina convirtiéndose en brunda, (como ya se ha mencionado, las brundas son, en el cuento, una especie de ratas con cola de cetáceo) un animal acorde a la personalidad del mezquino propietario del castillo. Por otro lado, Cambof muere. Abandona su cuerpo de ermitaño anciano y comienza una nueva vida con otra apariencia física. Su filosofía de vida hace que su alma perdure más allá de los sucesivos cuerpos (águila, princesa, ermitaño...), que son perecederos y pertenecen al mundo material. Esta sucesión de vidas se puede relacionar, desde una perspectiva realista del motivo literario, con el paso de una forma de vida pecadora a una existencia ascética que comienza cuando ya son ancianos sabios y respetables que se caracterizan por su gran experiencia y conocimientos.

En cuanto a su relación con los demás personajes, es significativo el trato constante que mantiene con los habitantes del castillo, a pesar de vivir él solo en un torreón, ya que lo convierte en una figura de apartamiento relativo y marca, por tanto, una diferencia relevante respecto a la representación tradicional del motivo literario.

En resumen, Cambof es una figura permanente a lo largo de todo el relato, a diferencia de los sabios o ermitaños que aparecen de forma exclusiva en el momento en el que un héroe necesita su ayuda, pues cumple una función complementaria respecto al personaje del avaricioso Lucandro basada en un eje de contrastes que va del materialismo extremo hasta una carencia completa de apego a los bienes terrenales. Por este motivo, en el ermitaño de Martín Gaité evoca mucho más que los de Martín Garzo el valor de la humildad y de la espiritualidad presente en los ermitaños de las *Vitae patrum*.

3.4. Un médico atormentado en "El vuelo del ruiseñor"

Este pequeño cuento de Martín Garzo, que ocupa el primer lugar en *Tres cuentos de hadas*, tiene en común con "El príncipe amado" que la figura del sabio se inserta en una historia dentro de la propia historia. Si la aparición del anacoreta se sitúa en la carta, con información retrospectiva, que Álex escribe a su amiga, el lector conoce al anciano médico de "El vuelo del ruiseñor" a través de la vieja historia que una lechuza narra a las demás aves del bosque. No se trata de un animal cualquiera, sino de la máxima autoridad entre las aves. Vive en el hueco de un muro perteneciente a una iglesia abandonada y es muy sabia. Por eso, cuando algún animal necesita ayuda, acude a ella. Siempre tiene respuestas para todos los problemas, actúa de intermediaria en las disputas, da consejos a las madres para criar bien a sus crías y les cuenta historias hermosas para alegrarlos. De todo ello se puede deducir que entre la lechuza y el médico sabio de su narración se establece un paralelismo que viene marcado por una línea divisoria que separa el reino animal del mundo de los humanos. Sin embargo, su historia se enmarca en el espacio temporal lejano e impreciso donde suceden todos los cuentos maravillosos y en el que el viejo sabio, representado a través de la figura de un médico, era un amante de los pájaros y uno de los últimos hombres que podían entender su lengua.

La historia decía que en lo más alto de una pared de piedra escarpada del Gran Atlas marroquí, junto a siete cascadas de agua conocidas por el nombre de los Siete Velos, crecía una planta de bayas rojísimas que tenían el poder de sanar pero que, desgraciadamente, no eran accesibles a la mano del hombre. No obstante, un día, la casualidad quiso que una oleada de viento fuerte desprendiera una de aquellas bayas y esta cayera sobre el sombrero de un viejo médico que se encontraba al pie de la pared recogiendo plantas para preparar sus medicinas. El sabio estaba muy cansado, regresó a casa y se echó a dormir sin darse cuenta de llevaba algo en su sombrero. Pero unas horas más tarde lo despertó un olor muy intenso y delicado y, entonces, se maravilló al contemplar el pequeño fruto.

Durante aquel tiempo, el anciano era muy infeliz porque una epidemia estaba acabando con la vida de los niños del pueblo y cada día los cortejos llevaban pequeños cuerpos a enterrar. Asistía desesperado a la angustia de los suyos y se lamentaba por no

encontrar una medicina para salvarlos. Entonces, cuando estaba en su laboratorio tratando de hallar el remedio para poner fin a la epidemia, vio la baya y pensó que si olía tan bien podía dársela a los niños enfermos para comprobar si surtía algún efecto sobre su salud. Y, efectivamente, el jugo del pequeño fruto tenía el poder de curarles al entrar en contacto con sus labios. Pero, ¿cómo podría conseguir más bayas? Ningún ser humano sería capaz de escalar una montaña tan alta para llegar hasta la planta que las producía. Pensó que la única solución era pedir ayuda a los pájaros. Así pues, pidió a un tordo que volara hasta lo alto de la montaña y le trajese aquellas milagrosas bayas. El pájaro accedió encantado porque nada le complacía más que ayudar a un hombre tan sabio y tan bueno.

Sin embargo, había un problema y es que los frutos rojos contenían una sustancia que se transformaba en veneno al mezclarse con la saliva de los pájaros. El anciano vio el cadáver del tordo con el pico y la garganta manchados de rojo y se dio cuenta enseguida de que las bayas le habían causado la muerte. A pesar de ello, no dudó en volver a pedir ayuda a más aves y, de esta manera, mientras los pájaros morían, los niños se recuperaban. Cuando terminó la epidemia, los habitantes del pueblo le estaban profundamente agradecidos pero el sabio no podía olvidar que para salvar la vida de los niños había traicionado a los pájaros y lleno de remordimientos se marchó a lo más profundo del bosque para no volver nunca más, a pesar de que en el pueblo trataron de convencerle para que se quedase.

En conclusión, las características del personaje del anciano médico lo identifican en mayor medida con el arquetipo del viejo sabio junguiano que con las figuras religiosas de las *Vitae patrum*. Aunque el cuento no presenta a un héroe envuelto en un conflicto, una población entera precisa su ayuda para superar la epidemia que se lleva por delante la vida de los niños. La única persona que puede poner en orden el desastre que tiene sumida en la desesperación a aquella pequeña sociedad es un sabio que reviste ciertos rasgos de autoridad, tanto por su edad como por sus conocimientos. Para ello, del mismo modo que otras formas del *senex*, el médico pide ayuda a los pájaros. Sin embargo, la traición a estos animales, muestra, quizá, la acción más transgresora respecto del arquetipo del viejo sabio y con ello representa el fin de una larga tradición: "era de los últimos hombres que podían entender su lengua, algo muy común entre los

hombres antiguos pero que, poco a poco, los hombres de ahora, llevados por otras ambiciones, habían llegado a olvidar" (28).

Siguiendo en la línea del pensamiento psicoanalítico, el bosque en el que se interna el anciano impulsado por la tristeza y la vergüenza de su traición, se puede interpretar como el aspecto peligroso del inconsciente que devora y oculta la razón. Basta decir que el anciano, del mismo modo que el anacoreta de "El príncipe amado", muestra una doble naturaleza, luminosa y destructiva al mismo tiempo, que en este caso, el personaje no logra armonizar, y el enfrentamiento entre ambas facetas produce la presión que lo lleva hacia el fondo del bosque.

3.5. Un viejo sabio en busca del héroe en *La princesa manca*

En esta novela, Martín Garzo muestra una representación arquetípica del viejo sabio que guarda una estrecha relación con el motivo literario del mendigo, que se analiza en el capítulo siguiente y del cual se puede obtener información complementaria para comprender en profundidad al personaje del profesor Arcimboldo.

Al igual que el anciano de "El vuelo del ruiseñor", Arcimboldo es un experto en medicina que se ve obligado a resolver un conflicto de un colectivo, en este caso un reino, cuyos habitantes, sin embargo, no parecen conscientes del problema que sufren. Por tanto, es una figura que representa la prudencia y el raciocinio que necesita un colectivo para superar los problemas derivados de su falta de reflexión e incapacidad para prevenir problemas futuros. Para resolverlo, el sabio precisa la ayuda de alguien que venga de fuera y que tenga el corazón puro. Entonces, decide poner en marcha una estratagema para atraer al reino a Esteban, un joven que vive solo en lo más profundo del bosque. Es decir, la diferencia de este personaje respecto al arquetipo del viejo sabio junguiano radica fundamentalmente en la búsqueda del héroe cuya aparición, según Jung, se sitúa en el momento preciso en el que el héroe necesita una solución para resolver su propio conflicto y donde la ayuda se produce de forma unidireccional del anciano hacia el joven.

La estratagema del sabio comienza el día que Esteban, al regresar del mercado, se encuentra en el camino con un anciano de barba azul y ondulada, como la de un rey de Asiria, cuyo pequeño equipaje lo conforman una maleta de tela y un cesto de mimbre.

Esteban le ve tan pobre y necesitado que se compadece de él y no puede evitar ofrecerle la comida que trae del mercado. Lo más sorprendente es que el hombre devora con avidez una gran cantidad de alimentos sin llegar a saciarse, incluso se mete los garbanzos en la boca a puñados sin atragantarse y bebe las garrafas de aceite y de vinagre como si fueran agua. Cuando ya no queda ningún alimento, el mendigo se dirige al joven y le dice que le espera dentro de un mes en ese mismo sitio para pagarle. En este punto de la narración, el anciano se identifica con la figura mitológica Eresicón que aparece en *Las metamorfosis*, de Ovidio; el rey de Tesalia a quien la diosa Deméter condena a sufrir un hambre insaciable que le lleva a vender todas sus posesiones para comprar comida y a convertirse, por tanto, en mendigo (8, 725-884).

A pesar de que Esteban corre detrás de él para devolverle la cesta de mimbre que se deja olvidada, no logra alcanzarle porque desaparece repentinamente de forma misteriosa. Este hecho sitúa al mendigo en un plano misterioso e insinúa que se puede tratar de un ser sobrenatural o de un mago. A partir de ese momento, Esteban siente que contrae con el anciano la responsabilidad de cuidar el pequeño cofre de madera que hay en su interior. Sin embargo, enseguida se percató de que hay algo vivo dentro del cofre y, a pesar de que no tiene la llave para abrirlo, decide forzar la cerradura, aunque con ello tenga que estropear la madera, para liberar a aquella criatura que sin duda se estaba asfixiando. Lo que ve le deja completamente perplejo, pues no se trata de un animal, como había pensado, sino de una mano delicada, con vida propia, que le recuerda a las manos de las mujeres jóvenes. No obstante, a pesar de la inquietud que le causa en un principio, pronto se convierten en amigos inseparables. Esto significa que Esteban abandona el plano real a partir del encuentro con el extraño anciano que se había comportado como si le conociera, y comienza a introducirse progresivamente en un mundo maravilloso.

Una tarde, Esteban y la mano bajan al aserradero, uno de los lugares preferidos por los pastores para pernoctar e intercambiar los más emocionantes relatos en torno al calor de la hoguera. En aquella ocasión, Esteban tiene la oportunidad de participar contándoles la increíble historia de la manita viviente, que despierta de inmediato la admiración y sorpresa de todos los oyentes, entre los que se encuentra un estudiante, que le roba la mano esa misma noche. A la mañana siguiente, Esteban descubre que su amiga ha desaparecido y todas sus sospechas recaen sobre el estudiante porque está

seguro de haber oído los ruidos de su caballo durante la noche. Así pues, sale en su busca. Nada más ver a Esteban, el estudiante reconoce su culpa pero le dice que no puede devolverle a su amiga porque la había perdido apostando a la cartas. El ganador era un hombre extraño, conocido por el nombre de profesor Arcimboldo, que viajaba de pueblo en pueblo con una carreta vendiendo múltiples remedios para combatir las enfermedades. Si quería recuperarla debía dirigirse a él.

La venta ambulante de medicinas es un rasgo esencial que permite atribuir al personaje del profesor Arcimboldo, en cierto modo, las características que conforman el motivo literario del ermitaño, pues una de las principales facetas de dichas figuras religiosas es la capacidad para curar las dolencias tanto físicas como mentales. Por otro lado, aunque el narrador lo presenta como médico, Arcimboldo se identifica en mayor medida con la figura de un curandero y naturista rodeado de una atmósfera de misterio cuyos remedios se encuentran a medio camino entre la magia y la ciencia. Teniendo en cuenta esta consideración, Arcimboldo responde, asimismo, al personaje tradicional del mago, que es una de las configuraciones a las que remite Jung para hablar de las distintas representaciones del espíritu en los cuentos.

Tras una insistente búsqueda, Esteban finalmente encuentra la carreta del anciano junto a una tapia de aspecto sombrío con una pequeña puerta. La traspasa de forma vacilante, como si estuviera accediendo a un lugar prohibido del que nunca más pudiera salir, y allí, junto a un pozo, ve a Arcimboldo tendiendo la boca a un pájaro para alimentarlo con sus propios labios. Pues, del mismo modo que el anciano médico de "El vuelo del ruiseñor" y, según las características que recoge Jung sobre la representación arquetípica del viejo sabio en los cuentos, mantiene una estrecha relación con las aves.

A pesar del encuentro, relativamente reciente, de Esteban con el mendigo de barba azulada que le había permitido el extraordinario encuentro con la manita viviente, todavía no le identifica con el profesor Arcimboldo. "Te conozco —le dijo— [el anciano], sé quién eres y lo que has venido a buscar. Pero antes debes ser paciente y escucharme con atención, porque a partir de ahora ya no podré volver a ayudarte y todo dependerá de ti" (105). Y el anciano comienza a contarle de forma lenta y ordenada los sucesos que habían sumido a todos los habitantes del reino en un estado de locura colectiva. Años atrás, aquel país había sido un lugar feliz y próspero donde raras veces habían surgido conflictos. Sin embargo, todo comenzó a cambiar el día que la reina dio

a luz y murió. La tristeza infinita del rey se extendió a todos cuantos vivían a su alrededor y consiguió tambalear los pilares de felicidad que sustentaban el reino. Pero el mayor de los problemas comenzó cuando, pasada la primera etapa del dolor, el rey decidió conocer a su hija y descubrió que había nacido manca. Aunque quería mucho a la princesa, no aceptaba su deformidad y sufría lo indecible cuando veía las dos manitas de las demás niñas del reino. Le bastaba observar a alguna de ellas jugando para, de pronto, echarse a llorar. Entonces, los ministros del rey, que estaban dispuestos a hacer cualquier cosa por él, se reunieron una noche en secreto y tomaron una decisión que perturbaría para siempre la vida del país sin ser conscientes del daño que iban a causar. Con el consentimiento de todos los habitantes, que comprendían el sufrimiento del rey, cortaron la mano izquierda a las niñas del reino y así siguieron haciéndolo hasta que se convirtió en una costumbre que las madres entregaran de buen grado las manos de sus hijas recién nacidas.

Cuando el profesor Arcimboldo termina de narrar a Esteban la terrible historia del reino, le invita a bajar a un sótano oscuro y a medida que descienden, a través de unas angostas escaleras, el calor se va haciendo cada vez más intenso, hasta que desembocan en una gran sala de piedra donde hay cientos de manos humanas. "Sí —murmuró el anciano [...]—, he aquí mi secreto" (133). Él era el médico que había atendido a la reina en el parto y quien había cuidado a la princesa cuando era niña. También había presenciado desde el principio aquella sucesión de desgracias que le acababa de contar y siempre había hecho todo lo posible para detenerlas, aunque sin éxito. Sin embargo, fue consiguiendo todas las manitas que el verdugo iba cortando a las niñas y descubrió una fórmula que las permitía vivir separadas de sus cuerpos hasta que llegara el momento de unirse de nuevo a sus dueñas.

En ese momento, Esteban observa el rostro triste y arrugado del profesor Arcimboldo y se da cuenta de que aquel anciano era el mismo cuya barba azulada le había hecho pensar en los reyes de Asiria y quien le había pedido comida sin llegar a saciarse nunca. Había fingido olvidarse el cofre de madera donde se ocultaba una de aquellas manos. También le había enviado al estudiante con el objetivo de que se la robara para que saliera en su busca y, finalmente, viendo que había superado con éxito todas las pruebas, se había encargado de trasladarle al reino mientras dormía porque solo él, alguien de fuera y con el corazón puro, podía restablecer el orden en aquel país.

Tras la confesión, el anciano abandona la sala de piedra con la excusa de que tiene que hacer una cosa. Esteban le espera durante horas, e incluso días, pero no regresa. Finalmente, se pone en contacto con el rey y le revela que el profesor Arcimboldo había mantenido con vida las manos de las niñas y además había creado una pomada especial para unir las de nuevo a sus dueñas. Gracias a Esteban, se publica un edicto por el que todas las jóvenes del reino deben dirigirse a palacio para recuperar su mano izquierda y, locos de alegría, todos preparan una fiesta para celebrarlo.

En definitiva, el profesor Arcimboldo presenta un conjunto de características que permiten identificarlo tanto con el motivo literario del ermitaño como con el arquetipo del viejo sabio desde una perspectiva junguiana, aunque mantiene, respecto de este último, una diferencia fundamental, y es que el anciano no aparece cuando el héroe se encuentra en apuros y necesita una reflexión profunda para solucionar los problemas que le impiden avanzar, sino que es el propio sabio quien tiene problemas y busca a un héroe que, además de tener el corazón puro, debe superar una serie de pruebas. Gracias a la estratagema que elabora Arcimboldo para poner en orden su país, se convierte en símbolo de reflexión y orden dentro del caos. Asimismo, su preocupación, durante años, por recoger las manos que el verdugo cortaba a las niñas y la elaboración de una fórmula para mantenerlas con vida, esperando el momento en que pudieran ser devueltas a sus dueñas, lo convierten en la materialización de la prudencia. Por otro lado, a diferencia del anacoreta del "El príncipe amado" y del médico de "El vuelo del ruiseñor", Martín Garzo presenta en esta ocasión a una figura bondadosa y altruista que no lleva implícito un lado negativo irremediable para solucionar el conflicto de la narración.

3.6. La figura de Merlín en *La puerta de los pájaros*

A lo largo de la novela *La puerta de los pájaros*, Martín Garzo lleva a cabo un magnífico ejercicio de intertextualidad que pone de manifiesto algunos de los personajes, reales y ficticios, más relevantes de la cultura occidental, como la gitana Esmeralda, de Victor Hugo; la Bella Durmiente; el rey Dinis de Portugal y su hija, la infanta Constanza; y el que más nos interesa, en este caso, la figura de Merlín, el famoso mago galés que supuestamente vivió en el siglo VI y que constituye uno de los

personajes centrales del ciclo artúrico. Además, por este protagonismo de Merlín y su relación fantasiosa con distintos personajes, históricos y ficticios, de tradiciones muy alejadas del ciclo artúrico, el libro puede verse también como un homenaje al escritor gallego Álvaro Cunqueiro, y especialmente al libro *Merlín y familia* (1955).

En la novela del escritor vallisoletano, Merlín es un gran amigo del rey Dinis de Portugal, con quien había compartido muchas experiencias de juventud. En el espacio temporal que abarca la narración, los dos son muy viejos, pero el mago todavía va a visitarle con frecuencia a su palacio, que se encuentra en el bosque de Leiria, un lugar muy especial para Merlín, pues aquellas tierras le ofrecen las plantas y los hongos que necesita para preparar brebajes contra las enfermedades. Esta característica lo pone en relación con los personajes anteriores. Pues del mismo modo que el ermitaño Cambof, el médico de "El vuelo del ruiseñor" y el profesor Arcimboldo de *La princesa manca*, muestra una faceta de naturista y curandero presente en la tradición literaria de los ermitaños y de los sabios.

Cuando la hija del rey Dinis, la princesa Constanza, cumple trece años, Merlín acude a la fiesta que se celebra en su honor y les cuenta a todos los invitados la historia del enfrentamiento entre el rey Arturo y el Caballero Verde. Aunque el caballero consiguió vencer al rey, le ofreció perdonarle la vida a cambio de averiguar la respuesta a una pregunta que le obsesionaba: "¿qué desea una mujer?" Tras un período de investigación, durante el que sufre una serie de adversidades, llega a la conclusión de que "lo que quiere una mujer es ser soberana de sus propios deseos". Sin embargo, la princesa Constanza no se queda satisfecha con el final de la historia y el mago le dice "A ver, niña, dínos: ¿qué quiere una mujer?" y Constanza no duda en responder: "tener algo que adorar" (23). En esta parte de la narración, Merlín responde a una variante de la sabiduría personificada que promueve la reflexión de los héroes. Según Jung, es habitual que los viejos sabios, ya sea en forma de médicos, magos, profesores, o cualquier otro tipo de personaje que represente cierta autoridad, "pregunte quién, por qué, de dónde y a dónde" (Jung 2002: 203). En este caso, Merlín hace reflexionar a Constanza sobre sus propios deseos para clarificar su identidad.

El mago se marcha esa misma noche pero, unos días más tarde, llega al palacio un emisario en su nombre cargado de regalos para la princesa y entre ellos se encuentran un anillo y un cascabel mágicos con una carta en la que el mago le explica sus

respectivos poderes. El cascabel le daría el tiempo necesario para ser libre y con el anillo podría mantener unido a ella a quien quisiera. Es decir, además de promover la reflexión de la princesa con la pregunta de qué quiere una mujer, le entrega unos instrumentos mágicos para poner en marcha sus deseos, lo que lo emparenta todavía más con el arquetipo del viejo sabio que describe Jung.

Constanza decide poner en práctica los objetos mágicos que le regala Merlín durante las excursiones que sus damas y ella realizan al amparo de la luna llena y junto a un lago que lleva su nombre. Le basta con agitar el cascabel disimuladamente para que sus damas comiencen a bostezar y se queden inmóviles. En esos momentos, la princesa aprovecha para internarse en el bosque junto a un unicornio al que anuda el anillo al cuello con una cinta rosa. Cuando regresa, agita de nuevo el cascabel y las mujeres despiertan sin sospechar nada acerca de los objetos mágicos ni sobre las fugas de la princesa al corazón del bosque. Como se ha señalado más arriba, desde una perspectiva junguiana, el bosque representa el lado inconsciente. Sin embargo, el símbolo más habitual es el agua: "El agua es el 'espíritu del valle' [...] Por eso, el agua significa psicológicamente 'espíritu que se ha vuelto inconsciente' " (Jung 2002: 18). Es decir, que el sabio entregue a la princesa dos objetos mágicos para que, una vez en el lago, se interne en el corazón del bosque, se traduce desde esta perspectiva psicológica como una función psíquica, que en un estado primigenio se identificó con un hábito o presencia invisible, relacionada con un proceso de autoconocimiento y reflexión.

Cuando llega el otoño, siguen yendo de excursión al bosque cada luna llena, pero algo cambia y es que Constanza siempre regresa al palacio enajenada y triste, y, lo que es todavía más alarmante, se pasa cada vez más tiempo dormida, hasta que finalmente no consigue nadie despertarla. Entonces, su padre, el rey Dinis, manda llamar al mago Merlín, porque solo un hechizo podía ser el causante del estado de la princesa. Sin embargo, no consiguen dar con él.

Tras varios años, se presenta en el palacio una mujer muy extraña llamada Placeroscuro. Aunque es muy bella, hay algo en sus ojos que estremece al mirarla. Además, lleva siempre un pañuelo al cuello para ocultar un terrible secreto que guarda con un celo desmedido. Pronto se hace la dueña del palacio y nadie se atreve a contrariar sus órdenes por miedo a las atrocidades que podría llegar a realizar. Incluso consigue hacerse con la voluntad del rey y casarse con él, pues, desde que la princesa

cae víctima del hechizo, se transforma en un anciano desorientado y triste. Mientras tanto, gran cantidad de viajeros acuden al palacio atraídos por la belleza de la princesa dormida y por el misterioso hechizo que la mantiene en aquel estado durante años.

A Placeroscuro le corroe la envidia al ver que Constanza mantiene el poder de hacerse amar hasta por los animales y toma la decisión de matar a su hijastra. Para ello, contrata los servicios de tres asesinos. Les pide que se lleven su cuerpo al bosque y que, tras matarla, guarden su corazón dentro de una caja como prueba. Sin embargo, los verdugos sienten lástima por la princesa y deciden engañar a Placeroscuro llevándole el corazón de un jabalí. En cuanto a la princesa, los verdugos determinan vendérsela a un grupo de gitanos que se ganan la vida yendo de un pueblo a otro con sus espectáculos. Nada más verla, se dan cuenta de que pueden hacerse ricos exhibiéndola.

Diez años más tarde, el mago Merlín se presenta ante los gitanos y solicita ver a la princesa dormida. Tras observarla, comienza a temblar y a tambalearse de la conmoción, y les confiesa que llevaba días buscándoles, porque había oído hablar de ella y quería comprobar si se trataba de la princesa Constanza, la hija del rey de Portugal. Después de descubrir que, efectivamente, era de la hija de su amigo, Merlín comienza a contarles su historia. Les explica que cuando la princesa cumplió trece años le regaló un anillo y un cascabel mágicos. Transcurrido un tiempo, le llegó la noticia de que era presa de una extraña enfermedad que la tenía sumida en un sueño perpetuo y, aunque quiso acudir en su ayuda, no le fue posible, porque durante aquel tiempo estaba atravesando problemas de salud muy graves y después estuvo ocupado con algunos asuntos. Mientras tanto, le siguió llegando información y se enteró de que el rey Dinis se había casado con una mujer despótica y cruel a quien todos tomaban por bruja, y el mago enseguida se dio cuenta de quién era aquella reina perversa.

Una tarde, años atrás, cuando Merlín paseaba por el bosque de Coulombiers recogiendo hierbas y hongos, oyó una vocecita pidiendo socorro que provenía de la Fuente de la Sed. En la orilla había una cabeza de mujer que por algún motivo misterioso se mantenía con vida separada de su cuerpo. Aquella fuente mágica tenía algo en sus aguas, o en sus plantas con flores azules, que permitían aquel prodigio. Al día siguiente, el mago decidió regresar a aquel lugar para llevársela a su castillo. La cogió con cuidado y la puso en un barreño con el agua y las plantas de la fuente. En los días posteriores Merlín se dedicó al estudio de las sustancias que la mantenían viva.

El mago llevaba mucho tiempo fuera de casa y decidió regresar a sus tierras de Bretaña con la cabeza. Como el viaje era largo y tenía una gran capacidad para aprender, su compañera hizo grandes progresos que la asemejaban cada día más al pensamiento de un ser humano completo. Además, Merlín comenzó a llamarla Luzdelbosque. De esta forma, desarrollo de su intelecto junto a un nombre propio marcan el fin de su vida como resto orgánico y da inicio a una nueva etapa como ser vivo con una identidad. En ese tiempo Merlín aún no le ha hablado a nadie de ella, pues los magos conocen los secretos de las fuerzas que mueven el mundo pero nada pueden hacer para controlarlas. Su único poder consiste en preparar remedios para curar enfermos que, antes o después, morirán, o filtros de amor cuyos efectos duran pocos meses.

En Bretaña, Amadís, el joven ayudante de Merlín, esperaba su llegada. Nada más verse, él y Luzdelbosque se enamoraron. Sin embargo, esa misma primavera, Merlín hizo un descubrimiento que sentenciaría el destino de su joven ayudante: la unión de las hierbas con el agua de la fuente no solo era capaz de mantener con vida los restos orgánicos sino que también tenía los poderes de devolverlos a sus cuerpos de procedencia y de mezclar partes de diferentes cuerpos. Así pues, una tarde que Amadís y la cabeza fueron a la orilla del río y vieron a un grupo de muchachas bañándose, Luzdelbosque le pidió que robara el cuerpo de una joven que llevaba una cinta azul. A pesar de que Amadís se negó a matar a aquella mujer, la cabeza consiguió hechizarle con sus cantos nocturnos hasta que consiguió su propósito.

Gracias a su nuevo cuerpo, la cabeza adquirió libertad de movimientos y decidió marcharse de Bretaña para ir al palacio del rey Dinis, en Portugal, pues, durante una ausencia de Merlín, había abierto y leído una de sus cartas en las que su amigo le pedía ayuda para despertar a la princesa Constanza. De este modo, Luzdelbosque se transformó en la terrible bruja Placeroscuro. Esta era, entonces, una creación del propio Merlín, ya que la milagrosa sustancia que permitía unir los miembros amputados a los cuerpos también poseía propiedades capaces de trastornar el alma de quien las tomaba. La creación de un ser perverso muestra una faceta del mago que lo vincula con el motivo literario del fabricante de autómatas o de seres humanos cuyas criaturas se vuelven en su contra. Como ya vimos en el capítulo dos, esta tendencia se acentúa en la literatura de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y entre sus exponentes se

encuentra *Frankenstein* (1818), la novela cumbre de Mary Shelley, que presenta a un hombre artificial que, al igual que Placeroscuro, está formado por restos de cadáveres. Asimismo, la bruja recuerda en el nombre a Placerdemivida, un personaje de la novela de caballerías *Tirant lo Blanc* (1490), del escritor valenciano Joanot Martorell.

Cuando le llegaron noticias a Merlín de que el rey Dinis se había casado con una mujer maligna que siempre llevaba un pañuelo al cuello, sospechó que se trataba de Luzdelbosque y que, bajo ese pañuelo, ocultaba la cicatriz que revelaba su crimen. De forma que el mago emprendió inmediatamente el camino hacia Portugal para poner fin a su obra de destrucción. Pero, cuando andaba por los parajes de Castilla, oyó hablar de los gitanos y de una princesa dormida con la que conseguían causar el asombro entre las gentes por su misteriosa belleza, por su capacidad de transformar los mendrugos de pan en flores con tan solo ponerlos sobre su vestido, y por el poder de su cuerpo para atraer a los pájaros.

Ahora que conocen la historia, Merlín les dice a los gitanos que le entreguen a la princesa para llevarla de nuevo al palacio, y le pide a la gitana Esmeralda que le acompañe para que cuide de ella durante el viaje. Gracias a las conversaciones que entabla con la muchacha a lo largo del camino, el mago descubre qué mantiene dormida a Constanza y halla la manera de romper el hechizo. Esmeralda le cuenta que un joven de capa negra visitaba su campamento cada noche de luna llena para ver a la princesa y sumía a todos en un profundo sopor con la niebla que le acompañaba. Además, lleva un anillo al cuello atado con una cinta rosa y en la frente tiene una herida que ocultaba con un enorme sombrero.

En los días siguientes, Merlín permanece absorto en sus pensamientos sin pronunciar apenas palabra, hasta que finalmente expone a Esmeralda una interpretación acertada de los hechos. El hechizo que mantiene dormida a Constanza tiene que ver con el encuentro entre la princesa y un unicornio. Los dos solían reunirse años atrás en las noches de luna llena, que es cuando normalmente aparecen estos animales, y los mantenía unidos el anillo que él mismo le envió a la princesa el día de su cumpleaños. Pero los unicornios son muy preciados por los poderes mágicos de sus cuernos, y para conseguirlos los nobles contratan el servicio de cazadores sin escrúpulos. Seguramente, uno de esos cazadores capturó al amigo de Constanza y el deseo de encontrarse con él le hacía quedarse dormida para llamarlo en sus sueños. Aunque el unicornio la escuchaba

no podía acudir en su busca porque estaba en manos de los cazadores. Solo cuando le cortaron el cuerno pudo hacerlo en forma de muchacho, porque era la única forma de burlar a la muerte. Sin embargo, el mago no cree en el poder de los objetos sino en que la verdadera magia se encuentra en el corazón.

Tras plantear su hipótesis, Merlín determina que el joven de la herida en la frente y el unicornio son el mismo ser, y que para deshacer el hechizo hay que llevarla al bosque de Leiria, donde la princesa y el unicornio se habían encontrado por primera vez, pues solo en ese lugar podría deshacerse el hechizo y recuperar cada uno la vida que había perdido. Y, efectivamente, el plan se lleva a cabo con éxito.

En resumen, el Merlín de Martín Garzo es una versión renovada del mago más famoso de la cultura europea que protagoniza las leyendas del ciclo artúrico. Sin embargo, en *La puerta de los pájaros* se trata más bien de una figura que remite al motivo literario del creador de autómatas o, incluso, al personaje del médico, como Arcimboldo o el anciano de "El vuelo del ruiseñor", que constituye, junto al mago, una de las representaciones del arquetipo junguiano del viejo sabio. Aunque él no crea directamente al ser maligno, sus descubrimientos sobre los poderes de las hierbas propician que la cabeza, a la que cuida y educa, consiga hacerse con ellos para unirse a un cuerpo. Asimismo, la hipótesis de que no se trata de un mago en el sentido estricto del término se apoya en la reflexión que manifiesta el personaje sobre los límites de sus capacidades:

Los magos conocemos los secretos de las fuerzas que mueven el mundo, pero es muy poco lo que podemos hacer para controlarlas. Dar vida a las cabecitas de los pollos, preparar filtros de amor cuyos efectos durarán unos meses, sanar a enfermos que antes o después tendrán que morir. Nada definitivo. Apenas el alivio que proporciona al condenado una partida de cartas mientras espera a que levanten la horca en que habrán de colgarle (91).

Es decir, este fragmento emparenta a Merlín con la figura del médico, curandero o naturista, y lo relaciona Cambof, que aparece en "El castillo de las tres murallas", de Carmen Martín Gaité. Cambof, además de conocer los remedios más apropiados para las enfermedades del cuerpo, presenta una gran agudeza para detectar los problemas del alma.

En cuanto a las características que lo vinculan con el arquetipo del viejo sabio de Jung, destacan fundamentalmente dos. La primera es que promueve la reflexión de la protagonista acerca de sus propios deseos, y la segunda se trata de la entrega de dos objetos mágicos para cumplirlos. Aunque, más tarde, el propio Merlín dice "que ningún objeto tiene un poder semejante y que la verdadera magia es la que anida en nuestro corazón" (144).

Finalmente, es preciso señalar que Merlín es una figura que representa la reflexión y autoconocimiento de la princesa. Se trata de un personaje bondadoso y altruista, pero muestra al mismo tiempo una faceta negativa, como el anacoreta de "El príncipe amado" y el médico de "El vuelo del ruiseñor", ya que pone indirectamente en peligro a Constanza con la creación de la perversa reina Placeroscuro, que merece un análisis aparte bajo las teorías de Jung acerca del arquetipo materno.

3.7. Recapitulación

En la narrativa infantil y juvenil de Martín Garzo, las representaciones arquetípicas del viejo sabio responden preferentemente a la figura del médico o del curandero, aunque también revelan facetas que evocan otros tipos de personajes y motivos literarios. Por ejemplo, Arcimboldo, el personaje de *La princesa manca*, se encuentra a medio camino entre la figura del médico y la del mago. Asimismo, los poderes de Merlín, en *La puerta de los pájaros*, se reducen al conocimiento científico de las propiedades que encierran las plantas y los hongos, así como a una habilidad ejemplar para comprender los pensamientos de la princesa Constanza. No obstante, también aparece un anacoreta en "El príncipe amado" que guarda cierta relación con los ermitaños de las *Vitae patrum* y, a su vez, se puede considerar una representación arquetípica del viejo sabio de Jung, pues, por un lado, se trata de un religioso que vive apartado del mundo y, por otro lado, gracias a su sabiduría y a un objeto mágico, el héroe logra poner fin al conflicto que él mismo desencadena.

En cuanto a Cambof, el único sabio que pertenece a la narrativa de Martín Gaité, su característica más significativa es la indiferencia por los bienes terrenos y una filosofía de vida basada en la caducidad que contrasta con el materialismo exacerbado de Lucandro. También es relevante su papel como maestro de una niña, ya que de esta

forma se vincula con la tradición de los ermitaños que, como Rama, se convierten en figuras que desempeñan una tarea formativa.

El factor común que existe entre los cinco ancianos que se han observado es su vocación de ayudantes y consejeros, ya sea para solucionar los problemas de un personaje en concreto, para ayudar a un colectivo, o para ambas, como es el caso del anacoreta de "El príncipe amado", pues al aconsejar a Álex pone fin al letargo de un conjunto de mujeres. Aunque no son fáciles de clasificar, pues en una misma figura se reúnen características de varios motivos literarios, en el siguiente cuadro resumen se pueden ver sus rasgos fundamentales:

PERSONAJES	FUNCIONES	A QUIÉN ACONSEJA O AYUDA	QUÉ UTILIZA PARA AYUDAR
1- El anacoreta (sin nombre)	Religioso	Aconseja al híbrido Álex para salvar a un grupo de mujeres	Un puñal mágico
2- El ermitaño asiático Cambof	Curandero, naturista y maestro	Aconseja a Lucandro	Solo sus consejos
3- El médico (sin nombre)	Médico	Ayuda a un pueblo afectado por la mortandad infantil	Pájaros
4- El profesor Arcimboldo	Profesor y médico con rasgos de curandero, naturista y mago	Ayuda a un pueblo afectado por la locura	Un héroe
5- El mago Merlín	Mago con rasgos de curandero y naturista	Ayuda a la princesa Constanza: 1º) a cumplir sus deseos, y 2º) a despertar	1º) Un anillo y un cascabel mágicos 2º) Su razonamiento

CAPÍTULO IV

LA POBREZA COMO SÍMBOLO Y COMO REALIDAD SOCIAL

4.1. Consideraciones iniciales

El concepto de pobreza ha ido variando a lo largo de la historia en función del desarrollo económico y social de cada época. Cuando en la Edad Moderna, en Europa, se habla de un empeoramiento en la calidad de vida de los trabajadores o de un mayor número de pobres, hay que observar estos fenómenos en relación con el crecimiento económico de las clases más adineradas, ya que el aumento de riqueza entre las élites sociales producía al mismo tiempo mayor desigualdad social al crecer la distancia respecto a los sectores menos favorecidos. Aunque es cierto que las propiedades de los pobres aumentaban, y en el siglo XVIII normalmente tenían algo más que doscientos años antes, la idea de pobreza sufría un cambio semántico determinado por el enfoque de las élites, cuya riqueza se incrementaba.

Además de modificarse el concepto de pobreza, el sentimiento general de prosperidad originó la opinión extendida de que muchos de los mendigos eran en realidad unos farsantes, pues la creciente miseria entraba en contradicción con el desarrollo económico. Sin embargo, la pobreza era una realidad que se mostraba como la otra cara del bienestar, pues las crecientes ganancias acarrearaban a su vez la subida de los precios, que debían pagar también los más desfavorecidos, y aquellos que no tenían nada se veían obligados a depender de algún tipo de ayuda.

Martin Rheinheimer afirma en su obra *Pobres, mendigos y vagabundos* (2009) que "los límites de la pobreza solo pueden definirse en un contexto determinado. Pues, precisamente, en la sociedad preindustrial solían predominar las condiciones regionales y locales, por lo que apenas tiene sentido hacer afirmaciones de carácter general" (2). Sin embargo, se puede dividir la pobreza por el grado de necesidad que se daba en los distintos grupos:

Debe considerarse pobre a todo aquel que no pudiera permitirse comer, vestir y tener cobijo por sus propios medios. Pero también podía considerarse pobre quien no pudiera vivir como

correspondía a su condición social. Hay que añadir, como otro criterio más, la aceptación social, o la exclusión de toda ayuda. De este modo pueden reconocerse cuatro grupos de pobres en la escala del desclasamiento social (2).

El primero al que hace referencia el autor comprende a todas aquellas personas que podían vivir sin ayudas pero sujetos a una estabilidad frágil, susceptible de resquebrajarse con los cambios económicos, la subida repentina de los precios o por circunstancias de carácter personal. Este grupo estaba formado por todas las clases sociales subordinadas y oscilaba entre el 60% y el 80% de la población. En el segundo nivel, Rheinheimer sitúa a aquellos cuya pobreza estaba admitida en la sociedad y recibían limosnas o ayudas de las instituciones. El porcentaje de este sector de la población era muy variable. En las ciudades inglesas, por ejemplo, podía situarse entre el 5% y el 22% y aumentaba mucho más durante las épocas de crisis, en parte porque un porcentaje del primer grupo sufría un descenso hasta el de los pobres aceptados. El tercer lugar hace referencia a los pobres no reconocidos, que no eran beneficiarios de ningún tipo de ayuda. La mayoría de ellos carecían de un hogar fijo y se veían obligados a sobrevivir como fuera, incluso empleando métodos delictivos. Es difícil estimar el tamaño de este sector. Se piensa que en Alemania, durante el siglo XVIII, oscilaba entre el 2% y el 10% de la población, y en las épocas de crisis aumentaba de forma considerable porque los pobres con hogar eran susceptibles de perderlo y emprender, por tanto, una forma de vida ambulante. Finalmente, el autor sitúa en el cuarto escalón de la clasificación a los apátridas. Es decir, a los gitanos, grupos nómadas o itinerantes, que procedían de fuera de Europa y se veían excluidos de las ayudas que recibían los sedentarios. Para ofrecer un panorama más preciso es necesario advertir que también existían diferentes grados de pobreza dentro de cada uno de los niveles mencionados. Es decir, en el último escalón tienen cabida tanto los vagabundos que se dedicaban a la venta ambulante y ganaban lo suficiente para pagarse un alojamiento como los mendigos que dormían en la calle y morían de frío.

Además de mostrar cuatro grados distintos de pobreza, esta clasificación pone de manifiesto en qué se basaban los mecanismos de integración y exclusión en la Edad Moderna. Por ejemplo, los gitanos e itinerantes se veían privados de la solidaridad que, en cambio, sí podían recibir los pobres aceptados, que se beneficiaban de las ayudas de la Iglesia o de las autoridades municipales. También había otras categorías que se

guiaban por la capacidad y la voluntad para trabajar, pero todas tenían en común la función de esclarecer quién era un "verdadero" o "falso" mendigo. Es preciso señalar al respecto que las comunidades judías del siglo XVIII tampoco auxiliaban a los pobres itinerantes. Por el contrario, la ayuda que recibían se limitaba al permiso de asentarse una noche como máximo junto con una pequeña contribución económica para continuar con el viaje. El crecimiento demográfico y las expulsiones de Europa oriental propiciaron que la población judía, por ejemplo, en Alemania, se triplicara, y entre el 10% y el 25% carecía de residencia fija. Es decir, se ganaban la vida como vendedores ambulantes y, muchos de ellos, de manera ilegal. Además, era difícil que se constituyeran comunidades sedentarias puesto que la mayoría de las regiones no contaba con un número de judíos lo bastante amplio.

Si echamos la mirada atrás, hacia la Edad Media, vemos que el concepto de pobreza estaba marcado por el dominio personal y era pobre (*pauper*) todo aquel que jurídicamente o estamentalmente estaba sometido al poderoso (*potens*). La creciente monetarización y la especialización cada vez mayor de los oficios comenzó a sentar las bases de la condición social y surgió un tipo de pobreza determinado por la propiedad. Así pues, el crecimiento demográfico, el auge del comercio y la producción industrial inauguraron la Edad Moderna con una desigualdad social muy significativa y las diferencias continuaron aumentando. "Si, hacia 1520/25, la clase pudiente de Burdeos era veinte veces más rica que la más pobre, en torno a 1640 la distancia se había incrementado hasta noventa veces" (Rheinheimer 2009: 77) y como los pueblos normalmente no tenían organizaciones para ayudar a los pobres, todos los que no veían ninguna oportunidad de subsistencia en el campo intentaban establecerse en las ciudades. De esta forma, la miseria se fue concentrando en los núcleos urbanos.

En la Edad Media eran los servicios eclesiásticos y los particulares los que se encargaban de los necesitados, pero el incremento de la pobreza les impidió hacer frente a la nueva situación de necesidad, y a finales de dicha época apareció la beneficencia del Estado. La nueva política que comenzó a desarrollarse en el siglo XIV se asentó en toda Europa durante la Edad Moderna y supuso un cambio de actitud ya que, de esta forma, la limosna dejaba de tener una motivación religiosa. Además, se desarrolló de forma paralela una nueva concepción del trabajo. El hecho de que dejara de considerarse una tarea indigna, o un castigo, contribuyó a que se identificara la miseria

con la ociosidad y se culpaba al mendigo de su situación. Se veía, por tanto, la pobreza como una cuestión moral, y las causas socioeconómicas quedaban excluidas del nuevo enfoque. La vagancia era, según la opinión extendida, la causa de la prostitución y de la mendicidad con engaño. Por este motivo, cuando se tomaban medidas, no se prestaba atención a las causas reales, sino que actuaban contra una "inmoralidad" que atraía el castigo de Dios a toda la comunidad.

Cuando la asistencia pasó a ser competencia del Estado, se establecieron criterios para determinar quién merecía realmente ayuda. Se incluía en este grupo a enfermos, ancianos, huérfanos y viudas, y quedaban excluidos los pobres que se consideraban fuertes y capaces para el trabajo. Esta percepción, que se mantuvo vigente hasta el siglo XIX, estableció una jerarquía que expulsó de la sociedad a quienes no encajaban en los moldes morales de la nueva perspectiva. Puesto que se hacía hincapié en distinguir a los "falsos" mendigos, diversos autores recopilaron, desde finales de la Edad Media, las tácticas de los mendigos embaucadores para identificarlos mejor. En Inglaterra se desarrolló, en la segunda mitad del siglo XVI, el género *Anatomy of Roguery*, entre cuyos libros destacan los de John Awdeley y Thomas Harman. Aunque este tipo de publicaciones pretendía ofrecer un retrato fiel a la realidad, lo que hacía era establecer estereotipos que fomentaban la marginación de los mendigos a través de los primeros textos impresos. Los autores extraían ideas de la sociedad estamental y del mundo de los oficios:

Surgió así la imagen de las cofradías y corporaciones de mendigos, incluso de los reinos de los pordioseros, de donde se derivó más tarde la idea de una "subcultura", o incluso de una "contracultura" de los mendigos y vagabundos. Esta generalización de rasgos reales hizo que se fijaran en la conciencia no solo las características de algunas técnicas de mendicidad engañosa, sino también la impresión de que todos los mendigos engañaban. Surgió así el estereotipo del falso mendigo (Rheinheimer 2009: 82).

Este estereotipo se extendió en diferentes ámbitos como la literatura, las leyes y el arte, donde el interés por la pobreza tenía una base fundamentalmente estética. Por ejemplo, entre las múltiples obras del dibujante y grabador barroco Jacques Callot (1592-1635) se encuentran diversas imágenes de gitanos, payasos y mendigos.

Aunque la generalización no se corresponde con la realidad, sí es cierto que la aglomeración de mendigos en las ciudades fomentó la competencia e impulsó el desarrollo de una serie de técnicas que ponían en práctica para parecer más necesitados que los demás. Algunos fingían enfermedades, otros se disfrazaban de religiosos o se hacían pasar por peregrinos a Roma. A finales de la Edad Media los mendigos profesionales ya estaban muy especializados. Incluso algunos maltrataban y mutilaban a sus propios hijos para conseguir limosnas, aunque estos casos no eran muy frecuentes. Martin Rheinheimer (2009: 129) menciona una serie de obras medievales a modo de ejemplo, como el *Libro de Advertencias*, de la ciudad de Augsburgo, que ya reseñaba en 1343 nueve tipos de mendigos embaucadores. En la edición de 1366 también se incluía el caso de Ann Stockerin, una mendiga que fingía estar loca para sacar el dinero a la gente. Es decir, como cualquier otro profesional, el mendigo precisaba "herramientas de trabajo" entre las que se podían encontrar minusvalías, enfermedades, atuendos miserables, perros que fueran capaces de hacer algún número o bebés en brazos, en el caso de las mujeres.

Si las épocas de crisis, las enfermedades o la vejez eran y son factores de riesgo para los pobres que se encuentran al borde de la exclusión social, en el caso de las mujeres se suma un perjuicio más. El sistema político de la Edad Moderna apenas ofrecía ayuda a las que tenían que vivir por sus propios medios. Generalmente, quedaban excluidas de los gremios y se les prohibía crear su propio negocio. Algunas viudas de comerciantes, artesanos o agricultores podían continuar el trabajo de sus maridos, pero, en estos casos, las mujeres eran de clase media o alta. Las más pobres solo contaban con la posibilidad de trabajar como criadas, tejedoras, lavanderas o vendedoras, y estos trabajos siempre estaban peor pagados que los equivalentes para hombres. La diferencia de salarios oscilaba normalmente entre un 30% y un 50% y, además, no contaban con organizaciones que defendieran unas condiciones de trabajo dignas: "las mujeres independientes que en el siglo XVII trabajaban en Wurtemberg en la protoindustria tenían que sufrir incluso registros domiciliarios y eran amenazadas de destierro" (Rheinheimer 2009: 41).

En esta época, las ancianas sufrían un riesgo de exclusión social y persecución todavía mayor. Si estaban solas apenas disponían de recursos para vivir y solo podían salir adelante a base de trabajos eventuales, por medio de la mendicidad o ejerciendo de

curanderas. De la vida de estas mujeres solo se conoce lo que muestran los expedientes judiciales. Sabemos que pronunciaban bendiciones y practicaban sus artes de magia a cambio de pequeñas donaciones que les hacían "por la gracia de Dios". Estos datos reflejan las escasas posibilidades a las que podían aferrarse las ancianas. En la sociedad rural, donde no había médicos ni boticarios, ni muchos hubieran podido pagarlos, se precisaban métodos curativos, y las viejas pobres que tenían conocimientos de medicina popular, aprovechaban ese puesto marginal que le ofrecía la sociedad aldeana.

Aunque se las acusaba de brujería, los procesos no tenían por qué acabar siempre en la hoguera. En muchas ocasiones, la solución era el destierro. De esta manera, se expulsaba un elemento perturbador de la sociedad rural y, al mismo tiempo, los señores feudales se libraban de asistir a las ancianas, que, tras ser arrancadas de su entorno social, donde habían podido sobrevivir malamente, perdían sus relaciones habituales y buscaban su destino por los caminos como vagabundas.

Las facultades en el ámbito de la curandería y de la magia también se relacionaban con los gitanos. Los primeros grupos aparecieron por los Balcanes en el siglo XIV y, a finales del siglo XVI, ya se habían extendido por toda Europa. Normalmente se les denominaba "tártaros", "paganos" o "egipcianos", de donde deriva su nombre en español y en inglés (*gipsies*). Aunque a finales del siglo XVIII se vinculó su lengua con la India, en realidad no está claro que todos los grupos itinerantes a los que se les atribuyó una identidad común tuvieran el mismo origen. Tampoco se sabe hasta qué punto han podido experimentar cambios a lo largo del tiempo, tanto desde el punto de vista étnico como cultural. Los primeros grupos se hacían pasar por peregrinos y esa condición les permitía insertarse sin problemas en el orden social de finales de la Edad Media y tener, por tanto, una buena aceptación entre los europeos. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XV ya se percibe un alto grado de desconfianza hacia este sector de la población, entre otros motivos, porque se los relacionaba con los lansquenets. A partir de 1490 ya era elevado el número de países que no toleraba su presencia y comenzaron a tomar medidas de expulsión. En el caso de España, los Reyes Católicos dictaminaron que debían asentarse, es decir, tomar señor, o marcharse del país.

Entre los factores que impidieron a los gitanos integrarse en la sociedad sedentaria se encuentra, como en el caso de los "falsos" mendigos, el proceso de apropiación de

atribuciones externas y la consiguiente formación de una propia identidad. Aunque el origen étnico de estos grupos nómadas no resulta claro y revela falta de homogeneidad, la percepción de los sedentarios los convirtió en un único grupo. Estos extranjeros aceptaron las características que les atribuían y continuaron desarrollando sus costumbres en función de ellas. De esta manera se formó la identidad de los gitanos.

Muchos de los aspectos de la forma de vida que llevaban no pueden conocerse en la actualidad debido a que no existe ningún testimonio que proceda directamente de los nómadas, sino que la información que ha llegado hasta nuestros días está determinada por el enfoque subjetivo de los cronistas sedentarios y de los escribas judiciales, que se acogían a estereotipos para referirse a su apariencia física y sus costumbres. Rheinheimer afirma que las características de los gitanos descritas por los primeros autores, como el monje dominico Hermann Korner, de Lübeck, o el presbítero Andreas de Ratisbona, se recogieron una y otra vez por autores posteriores hasta fijarse como una verdad inamovible: "los gitanos son feos, entregados a la ociosidad, viven del robo, se instalan en los campo, son espías, viven de la adivinación, carecen de religión y no tienen patria alguna" (2009: 161).

Según la tradición medieval, en la que todavía estaban insertos estos testimonios, existe una correspondencia entre el cuerpo y el alma; por tanto, al describir su apariencia física por medio de conceptos como feo u oscuro, lo que se pretendía era reflejar su mundo interior. Es decir, se veía en ellos una manifestación del mal. Pero esto no sucedía solamente con los gitanos. La crisis de finales de la Edad Media trajo consigo un cambio respecto a la imagen de los pobres y entre sus características se resaltaba la fealdad.

En la Edad Moderna, los gitanos continuaban viviendo al margen del orden establecido y los tópicos que se les atribuían en los primeros tiempos todavía aparecían en el siglo XVIII. Una de las características que más se repetía en las descripciones de los gitanos buscados era la de tener la piel muy oscura, y este rasgo tenía connotaciones peyorativas porque se asociaba a trabajar en el campo, bajo el sol, mientras que la piel blanca era propia de aristócratas. Sin embargo, a finales de este siglo, se desarrolló entre la burguesía la idea de la libertad como ideal en oposición a las estructuras opresivas del Antiguo Régimen, de forma que, la vida libre de los gitanos y sus características físicas comenzaron a observarse desde un enfoque diferente (al menos en el arte y la literatura).

La imagen de su libertad se convirtió en el foco opuesto de la rígida sociedad burguesa de la que deseaban huir los poetas del Romanticismo. A pesar de que las condiciones de vida reales de los gitanos continuaban siendo difíciles, los artistas transfiguraron esa realidad y crearon el Romanticismo de lo gitano a través de óperas u obras literarias que los presentaban como seres bellos, firmes y leales. De forma parecida, se transfiguró también la vida de los mendigos y los bandidos. El inicio de esta tendencia se encuentra en la novela de Goethe *Götz von Berlichingen* (1773).

En el plano literario, llama la atención que el motivo del mendigo se haya presentado frecuentemente como una figura cómica y astuta que lleva a cabo planes maliciosos para lograr sus objetivos. Incluso el ciego al que cura Cristo, en *Jn, 9*, se presta, sin ser gitano, a un enfoque cómico en las representaciones religiosas francesas. También es significativo que, desde el siglo XV, este ciego aparezca junto a un criado insolente. La relación entre ambas figuras está documentada en la tradición cómica occidental desde la segunda mitad del siglo XIII por la farsa *Le Garçon et l'aveugle* donde los dos personajes se equiparan en malicia y astucia. En la literatura española, la combinación de ambas figuras contribuyó al desarrollo de la novela picaresca, cuya obra literaria más representativa es *El Lazarillo de Tormes* (1554). Lázaro aprende cómo sobrevivir de su primer amo, el ciego, pero a base de desagradables experiencias prácticas. Asimismo, el muchacho utiliza una serie de triquiñuelas para estafar alimentos y limosna al viejo codicioso, y éste, a su vez, se venga maliciosamente.

Otra obra literaria española significativa respecto al tema de la pobreza es *La gitanilla* (1613) con la que Cervantes abre su colección de *Novelas ejemplares*. En ella, el escritor emplea el recurso de la anagnórisis a través del cual se descubre el origen noble de la gitanilla en el desenlace. La niña es educada por los gitanos y vive tocando y cantando para sobrevivir hasta que un noble se enamora de ella. Como prueba de amor, el joven acepta integrarse en la vida nómada y marginal de los gitanos y, finalmente, tras el conocimiento de su verdadero origen, la historia termina con un matrimonio feliz entre iguales.

En la literatura previa al siglo XIX es frecuente que la figura del mendigo se exprese por medio de poesías o canciones que celebran la libertad (aunque no sean gitanos) y, lejos de provocar lástima, suscitan la envidia de quienes las escuchan. Un rasgo recurrente es la comparación entre su forma de vida libre y la de los ricos, por la

que no le gustaría cambiarse. Este comportamiento arquetípico representa una forma de libertad especial al margen de la gran masa. La comedia *The Jovial Crew or The Merry Beggars* (1641), de Richard Brome, está repleta de canciones; presenta una reunión de mendigos en una taberna en el momento en que un vagabundo calderero se enfrenta a un músico ambulante por conseguir el favor de una cupletista. En la misma línea, la poesía épica dialogada *The Beggar's Wedding* (1676) trata sobre la boda alegre de una vieja pareja de mendigos en su "casa", donde apenas hay sitio para los novios (Frenzel 1980: 213). La comicidad en este tipo de comedias se basa en la ociosidad, la embriaguez, los embustes y la glotonería. No obstante, esta concepción de la mendicidad va cambiando a medida que avanza la Revolución Industrial. A partir del siglo XIX desaparecen los mendigos embusteros para dejar paso a las víctimas de un proceso económico que los reduce a la miseria por la falta de trabajo. También en la literatura se desplaza el interés de los pícaros y los holgazanes a los desempleados:

Aproximadamente desde los años veinte las figuras de mendigos de la literatura claman compasión y al mismo tiempo denuncian a la sociedad, en la que un creciente afán de lucro suplantaba cada vez más al compromiso cristiano [...] Ya el guerrero ciego de *Des Vettters Eckfenster* (1822) de E.T.A. Hoffmann era una imagen de miseria inmerecida (Frenzel 1980: 218).

Finalmente, para ofrecer una imagen global de las distintas configuraciones que han adoptado los pobres a lo largo de la historia de la literatura, es preciso hacer mención a la variante del motivo que consiste en un personaje disfrazado de mendigo como estrategia para acercarse a alguien con alguna intención determinada. El mismo Ulises llevó a cabo este procedimiento para entrar en su casa, vigilar a los pretendientes de Penélope y vengarse de ellos. Igualmente, los dioses y seres supraterráneos se disfrazaban de mendigos para poner a prueba a los mortales. Esta variante también aparece en el cuento de Carmen Martín Gaité "El castillo de las tres murallas", cuando el personaje de Serena toma la apariencia de mendiga para llegar hasta el castillo de Belfondo sin revelar su verdadera identidad y entrega a su hija un objeto crucial que le ayudará a encontrar la libertad. Sin embargo no se trata de una de las facetas más significativas del personaje en el transcurso de la narración y, por tanto, no se incluirá en este capítulo como objeto de estudio.

Los personajes que sí se van a analizar en los siguientes epígrafes responden a muchas de las características que se han expuesto a lo largo de esta introducción. Sin embargo también presentan algunas particularidades relacionadas con otros personajes y motivos literarios que se descubrirán a continuación en cada uno de los análisis individuales. En primer lugar se observarán las características del anciano ciego que aparece en la novela de Gustavo Martín Garzo *La princesa manca* y su relación con ciertos personajes del *Ramayana*. A continuación se verá de qué manera Óscar Esquivias presenta la problemática de la población judía durante la Revolución Francesa en *Mi hermano Étienne*, así como las acciones organizadas de un grupo de bandidos. En cuarto lugar veremos el ideal romántico de la libertad representado por un grupo de gitanos itinerantes cuyo camino se entrelaza con la trama principal de *La puerta de los pájaros* de Gustavo Martín Garzo. Y, por último, se analizará una vez más a miss Lunatic, la estrafalaria mendiga que Carmen Martín presenta en su novela *Caperucita en Manhattan* y cuya esencia sobrenatural la erige como un símbolo de la libertad y la sabiduría.

4.2. Un anciano ciego y su hijo herido en *La princesa manca*: una reescritura del *Ramayana*

En los capítulos XVIII y XIX de esta obra juvenil, Gustavo Martín Garzo revela una variante del motivo literario del mendigo que se identifica, por un lado, con la tradición literaria del ciego y el lazarillo y, por otro lado, presenta ciertas características en el ámbito de la curandería y la magia que lo relacionan con la antigua consideración que recaía sobre las ancianas pobres y los gitanos y que constituyó uno de los puntos clave en la construcción del estereotipo del mendigo. Como se ha visto en el capítulo tres, el conocimiento sobre los poderes curativos de las plantas también aparece vinculado frecuentemente con los ermitaños y los viejos sabios en general, ya sean médicos, magos, profesores, o cualquier otra figura dotada de autoridad.

La introducción del personaje en la novela suscita un contraste significativo respecto al entorno que le rodea que contribuye a reforzar tanto la idea de desarraigo social como el desolador aspecto físico que presenta. El personaje del profesor Arcimboldo narra en esta parte de la novela a Esteban, el protagonista, el encuentro fatal

que se produjo entre el rey y un anciano ciego el día que la princesa manca cumplió dieciocho años. En el salón principal del palacio se celebró una fiesta en honor a la hija del rey a la que acudieron numerosos invitados. Cuando su padre se disponía a dar comienzo al baile, entró en el salón un anciano ciego vestido con harapos junto a un joven muy extraño que avanzaba encorvado con la vista fija en el suelo. En este punto de la historia, el narrador advierte que nadie podía explicarse cómo habían sido capaces de burlar la vigilancia de los soldados y entrar en palacio, de forma que el lector intuye que las facultades del personaje pertenecen al ámbito de la magia. La intriga se acentúa cuando los dos personajes avanzan con gravedad hacia el rey y el anciano le recuerda una vieja promesa. Veinte años atrás, el rey se internó en lo más profundo del bosque siguiendo el rastro de un ciervo y cuando vio agitarse unos matorrales disparó una flecha sin dudarle. Al acercarse para recoger la pieza, comprobó que no había disparado a un ciervo sino a un niño inocente que iba a beber agua en el arroyo cuando una flecha le atravesó el pecho. El rey cogió con cuidado su cabeza y el niño murmuró con una voz apagada que si él moría también moriría su padre adoptivo. Era un anciano ciego que vivía con él en el bosque y dependía de sus cuidados para salir adelante.

El rey se sentía terriblemente culpable, y, cuando llegó el anciano, antes de dejarle a solas con el hijo que estaba a punto de morir, le dijo que le pidiese lo que quisiera; sin embargo, no recibió ninguna respuesta. Ahora bien, habían pasado los años y necesitaba pedirle algo. Gracias a su conocimiento sobre el poder curativo de las plantas y de ciertas palabras, cuyo efecto podía intensificarse si se pronunciaban en determinadas condiciones, había logrado mantener a su hijo con vida. No obstante, su éxito no había sido completo, pues nunca logró extraerle la flecha ni reducir el tremendo dolor que le causaba. Si había continuado aplicándole aquellos remedios parciales era porque su hijo así lo quería, porque deseaba estar al lado del ciego y ayudarle en sus necesidades.

Habían pasado veinte años viviendo en estas condiciones pero ahora el anciano sabía que le quedaba poco tiempo de vida y su hijo necesitaba una mujer que cuidara de él. Por eso se había acordado de aquella antigua promesa y se había puesto en marcha para cobrar lo que se le debía. El rey se quedó espantado ante la petición del anciano. Era capaz de hacer cualquier cosa para cumplir con su promesa, incluso entregar su propia vida, si era necesario, pero jamás casaría a su hija con un joven moribundo que haría de su vida un infierno.

El anciano se quedó inmóvil durante varios minutos y, a continuación, pidió a su hijo con un gesto que le sacara de allí. Al llegar a la puerta se detuvieron y el anciano volvió a tomar la palabra de forma vigorosa para advertir al rey de que el orden del universo estaba en peligro si continuaba negándose a aceptar lo que le pedía. Tenía tres días para pensárselo y, si no cambiaba de idea, debía atenerse a las consecuencias. Por tres días seguidos el ciego se dirigió a las puertas de la ciudad y esperó en vano hasta el anochecer. Transcurrido ese plazo, nadie volvió a saber de él. Sin embargo, comenzó a sucederle algo muy extraño a la princesa, y es que, cada vez con más frecuencia, se quedaba dormida de forma inesperada, hasta que un día ya nadie logró despertarla. Aquel sueño perduraba mucho más de lo que la razón humana podía comprender y llegó a convertirse en un estado similar a la muerte. Todo el mundo empezó a sospechar que el anciano la había hechizado y el rey envió emisarios por todo el reino para encontrarle pero ninguno halló su paradero.

No resulta sencillo analizar al ciego de esta novela únicamente desde las teorías relacionadas con el motivo literario del mendigo, y mucho menos aplicar un análisis desde una perspectiva realista de la pobreza como la que nos ofrece el autor Rheinheimer. Esta puede ser apropiada para abordar otro tipo de personajes como el judío Vidal que aparece en la novela *Mi hermano Étienne*, y se va a observar en el epígrafe siguiente; sin embargo, en este caso no aporta unas bases lo suficientemente amplias que permitan observar toda su complejidad. Como se ha señalado anteriormente, el anciano ciego de *La princesa manca* se identifica tanto con la tradición literaria de la pareja ciego-lazarillo como con las facultades en el ámbito de la magia, normalmente relacionadas con las curanderas y los gitanos. Sin embargo, también guarda un vínculo estrecho con los ermitaños del *Ramayana*. Desde esta perspectiva, su pobreza en medio del bosque, junto al hijo que le sirve de guía, se aleja de la tradición del ciego y el lazarillo y adquiere una dimensión intertextual que evoca la idealización de la vida eremítica en armonía con la naturaleza que se describe en el texto épico de la India antigua.

Martín Garzo se inspira en la obra de Valmiki y establece ciertos paralelismos entre sus personajes y los protagonistas del *Ramayana*. La historia cuenta cómo un magnánimo rey llamado Dazaratha se vio obligado a desterrar al bosque durante catorce años a su hijo primogénito, Rama, por culpa de un error que cometió en su juventud.

Orgulloso de su habilidad para cazar, llegó a la ribera de Zarayú y se propuso lanzar una flecha sobre un animal sin verlo, guiándose tan solo por el ruido que pudiera hacer. Al oír el sonido de un cántaro llenándose de agua, ruido muy semejante al que producen los elefantes al beber, disparó hacia el lugar de donde procedía el ruido y, en el instante en que la flecha dio en el blanco, oyó una voz lastimera:

¿En qué he podido yo ofenderte, *kshatrya*, yo, solitario habitante de los bosques, merecer que me hirieses con una flecha, cuando quería tomar aquí agua para mi padre? Los viejos autores de mis días, sin protección en el desierto bosque, ahora esperan, los dos pobres ciegos, con la esperanza de mi regreso. Has asesinado, de un solo golpe, a tres personas a la vez: a mi padre, a mi madre y a mí (Valmiki 1982: 44).

El rey retiró la flecha del pecho del joven anacoreta para salvarle la vida, pero, apenas fue extraída, tuvo una convulsión y, tras girar horriblemente los ojos, exhaló el último suspiro. Entonces, Dazaratha tomó el cántaro y se dirigió a la ermita de sus padres para anunciarles la desgracia. Los dos eran infortunados ancianos ciegos, sin nadie que les sirviese, cuya única felicidad se la proporcionaba el hijo que acababa de morir: "¿Quién, de ahora en adelante, quién, hijo mío, traerá del bosque las raíces y los frutos silvestres para nosotros, pobres ciegos, que los esperaremos asediados por el hambre?" (Valmiki 1982: 46), se lamentaba la anciana. Y el anciano sentenció: "Del mismo modo que yo abandonaré la existencia porque forzosamente no podré soportar el dolor que me inspira la muerte de este hijo, así tú, al final de tu carrera, dejarás la vida llamando a tu hijo inútilmente" (Valmiki 1982: 46).

Aunque existen diferencias importantes entre ambas historias, como la muerte de la víctima, en el caso del *Ramayana*, y el hecho de que dependan del joven dos ciegos, en vez de uno, es indudable que la novela de Martín Garzo refleja una clara influencia de los textos sagrados *smṛti*. El punto común fundamental viene marcado por las ideas de la necesidad inalterable y la fatalidad del destino, que en la mitología griega se corresponderían con las tres Moiras. Del mismo modo que en la mitología, la obra del escritor vallisoletano presenta un destino que no se puede cambiar pues, de lo contrario, se alteraría el orden del universo. Para ello crea al personaje del ciego hechicero vestido de harapos cuya función radica en devolver al universo el orden que le corresponde. Es decir, el rey trata de impedir que su hija, la princesa manca, se case con el joven

moribundo de la lanza en el pecho, pero está escrito en las leyes de la naturaleza que cuando las mujeres se hacen mayores dejan de pertenecer a sus padres y, aunque traten de impedirlo, su destino se cumplirá de una u otra manera. Por ese motivo, la princesa manca permanece dormida al lado de su padre y, al mismo tiempo, se reúne con el joven en el mundo de sus sueños, pero el análisis del desdoblamiento de la princesa se explica con más detalle en el primer capítulo del trabajo.

Después de esta breve explicación parece más claro que el personaje del anciano no puede observarse únicamente desde una perspectiva realista de la pobreza, aunque su aspecto se corresponda con el de un mendigo, pues la función que encarna en la novela no se centra demasiado en mostrar sus dificultades vitales relacionadas con la falta de recursos económicos ni incluye elementos que muevan a reflexión sobre esta problemática social sino que cumple, esencialmente, una función simbólica que alude a lo inevitable del destino. Se puede interpretar, por tanto, como una versión renovada de las tres Moiras, del dios Crono, de Edipo o, para ser más precisos, del ciego del *Ramayana* que, sin ser hechicero ni vestir con harapos, emite una sentencia el día que muere su hijo que supondrá la futura desgracia del rey Dazaratha. De igual manera, el rey de *La princesa manca* sufrirá las consecuencias del accidente perdiendo a su hija.

Esta novela no es la única en la que el escritor presenta influencias del *Ramayana*. En *El lenguaje de las fuentes* incluye asimismo una referencia a la historia del niño Muni a través de la voz narradora de José. Después de dar un paseo junto al río, un grupo de hebreos se sienta alrededor de una hoguera y empiezan a contar historias acompañadas bien de risas o de silenciosas reservas, según el carácter de la narración. Cuando le llega el turno a José, trata de negarse, pero finalmente, presionado por la insistencia del grupo, decide contar una historia muy triste que había escuchado hacía años a un viejo mercader que situaba los hechos en un lejano país donde se veneraba a las vacas "y donde él mismo decía haber visto a varios hombres santos a los que una larga inmovilidad había llegado a integrarse de tal forma en el bosque que hasta las enredaderas trepaban por sus cuerpos y los pájaros bajaban a posarse en sus miembros" (Martín Garzo 2003: 200). Según la historia de José, un niño cuyos padres eran ciegos, y a quienes servía de lazarillo, fue alcanzado de forma accidental por una flecha y este hecho tuvo unas terribles repercusiones en la vida del infortunado cazador, pero no se señala cuáles. Aunque en esta novela apenas se desarrolla la historia del accidente, se

hace hincapié, sin embargo, en un aspecto que aparece igualmente en *La princesa manca* y, en extensión, en toda la narrativa de Martín Garzo, pero no se encuentra en el *Ramayana*. Es significativo que cuando la madre del niño Muni aprieta el cuerpo de su hijo contra su pecho, le lama la cabeza "como hacen las vacas con sus terneros" (Martín Garzo 2003: 200) y que el anciano ciego de *La princesa manca* abra la camisa a su hijo "hasta dejar al descubierto la herida terrible que la flecha le ha abierto en el pecho, cuya sangre lame con su propia lengua" (Martín Garzo 1999: 121). Ambos hechos no mantienen una conexión exclusivamente entre sí, sino que Martín Garzo presenta en sus novelas de forma constante la relación entre el comportamiento de los seres humanos y el de los animales, como si no hubiese ninguna diferencia en cuanto a su naturaleza, deseos y preocupaciones. Sirva de ejemplo su cuento infantil *Un regalo del cielo*, donde dos madres, una humana y la otra oveja, pierden a sus bebés y en la búsqueda cada una encuentra al hijo de la otra y les cuidan durante un tiempo como si fueran los suyos propios.

En resumen, el viejo hechicero que invoca el orden del mundo en *La princesa manca* guarda un vínculo muy estrecho con los ancianos ciegos del *Ramayana*; sin embargo, presenta algunas diferencias fundamentales que conviene señalar. En el caso del *Ramayana*, el joven herido no logra sobrevivir y sus padres quedan completamente desamparados, sin posibilidades de continuar con vida durante mucho más tiempo. Por el contrario, en la novela de Martín Garzo, el anciano logra mantener a su hijo con vida gracias a sus conocimientos sobre el poder curativo de las plantas y las palabras. A partir de ese momento, la relación entre el ciego y el lazarillo se transforma en una relación de necesidad mutua en la que las ayudas de uno y otro se sitúan a un mismo nivel. Se puede considerar, por tanto, que el joven se convierte asimismo en mendigo al no poder valerse por sí mismo.

4.3. Los judíos durante la Revolución Francesa en *Mi hermano Étienne*

Como se ha comentado anteriormente, a diferencia del anciano ciego que aparece en *La princesa manca*, el personaje judío de Óscar Esquivias permite un análisis desde un enfoque histórico. Por tanto, se va a analizar desde esta perspectiva para comprender

mejor las características de dicho personaje. Sin embargo, es preciso observar, en primer lugar, su trayectoria a lo largo de la novela.

Su escasa aparición en la obra puede resumirse en tres momentos fundamentales; cabe observarlos por separado para atender en profundidad a la función que desempeña en cada uno de ellos. El primero tiene lugar tras la presentación de los personajes principales, casi al inicio de la novela. La historia comienza en la villa de Montbrun hacia diciembre de 1793. Durante aquella época la familia Galeron vivía amedrentada por el curso de la guerra contra España, pero el temor a la invasión de los españoles no era menor al que les suscitaban los grupos de bandidos que se dedicaban en los últimos tiempos a incendiar los pueblos y granjas de los alrededores. Por lo visto, la destrucción y el miedo que se propagaban por Francia a través de estos grupos de sicarios era la forma de venganza de los aristócratas emigrados a Inglaterra contra la revolución por haberles arrebatado sus bienes. En este contexto de sobresaltos y angustia se convirtió en una amenaza constante la llegada de asesinos dispuestos a acechar las villas y cometer todo tipo de crímenes, por lo que era habitual que los hombres se mantuvieran muchas noches en vela para custodiar sus hogares. No es extraño que el prolongado estado de tensiones políticas, junto con la actitud defensiva de los ciudadanos ante cualquier atisbo de amenaza, se llevara por delante la vida de inocentes, especialmente mendigos, cómicos y vendedores ambulantes, lo que pone de manifiesto la vulnerabilidad de estos sectores sociales en momentos de crisis y agitación social. En el cementerio de Montbrun existía incluso un espacio reservado para estas víctimas anónimas amparadas por una estatua del dios Hermes, protector de los caminos, así como de los ladrones y comerciantes. Pero el poder de la divinidad retrocedía irremediablemente ante la fuerza implacable del hambre y la codicia que llevaban a las gentes a asaltar las tumbas en busca de los objetos de valor con los que se enterraba a estos desdichados.

Esta era la situación política que se respiraba en Francia una noche de diciembre que alguien llamó a la puerta de los Galeron. Cuando la vieja criada descorrió la llave, un golpe de viento frío y húmedo penetró en el recibidor al tiempo que apareció en el umbral la figura de un hombre alto de cabello largo, envuelto entre remolinos de viento. Tras esta misteriosa presentación al lector, se inicia una conversación entre el recién llegado y la señora Galeron que rompe la incógnita respecto a la identidad del nuevo

personaje. Era Vidal, un judío conocido en la zona de Perpiñán que venía a ofrecer todo tipo de productos, desde gorros, túnicas y pelucas, hasta tabaco, café y azúcar que no habían pasado por la aduana. Pocos años atrás había incluido Montbrun en su ruta y cualquier objeto, por inútil que pareciera, le servía para comerciar, pero en esta ocasión no tuvo suerte. La señora Galeron le informó de que no podía comprarle nada sin el consentimiento de su suegro, que en esos momentos no se encontraba en casa. Tampoco le estaba permitido desprenderse de ningún objeto de segunda mano.

Cuando le empujaba hacia el exterior con el propósito de cerrar la puerta, el judío le pidió un último favor. Normalmente Vidal dormía en su carro, pero esa noche la tempestad iba a ser terrible, por lo que necesitaba un lugar techado, aunque fuera en la misma cuadra. Tras meditar durante unos segundos, la señora Galeron recurrió de nuevo a la autoridad de su suegro. Con gusto le prestaría una alcoba, pero no estaba en su mano ofrecérsela. Lo mejor sería que solicitara un lecho en la posada del pueblo. La respuesta de la mujer debió resultarle un tanto ofensiva, pues de todos era sabido que allí no admitían judíos, a pesar de que entre los valores de la recién instaurada República se encontraba la igualdad de derechos. Por tanto, en medio de una terrible tempestad, exento de la solidaridad que los ciudadanos franceses se tendían entre sí y rodeado de peligrosos bandidos cuya amenaza, como se ha comentado anteriormente, se cernía especialmente sobre mendigos, cómicos y vendedores ambulantes, la reflexión de Vidal sobre las contradicciones en que se veía envuelta la sociedad de su época irrumpe con una fuerza que impulsa al lector a ponerse de parte del personaje y comprender el desamparo al que se veían sometidos los apátridas:

—Usted sabe que allí no admiten a judíos.

—Eso era antes. Ahora, con la República, todos somos ciudadanos con los mismos derechos. No le pueden negar la entrada.

—Ya, la República. La República aquí no ha cambiado casi nada, señora Galeron (25).

Cuando finalmente se marchó, en la casa de los Galeron empezaron a escucharse comentarios antisemitas que venían a resaltar una vez más el contraste entre los valores republicanos que había adoptado la sociedad, en concreto esta familia, y la arraigada repulsa hacia los judíos que todavía imperaba en la época de finales del siglo XVIII. Este desajuste demuestra que los valores de igualdad no constituían una expresión

política del sentir real y general de los ciudadanos, y a lo largo de la novela se producen tensiones narrativas derivadas de esta falta de coherencia. Aunque la señora Galeron insta a Vidal a que se hospede en la posada del pueblo, haciendo alarde de los nuevos valores y, además, se siente unida a la República a través de su hijo mayor Adrien, que murió a manos de los monárquicos españoles, le dice a otro de sus hijos, a Roch, que no conviene dar confianzas a esa gente. Asimismo, esta idea se ve reforzada por la opinión de Adèle, la criada, sobre la necesidad de expulsar a todos los judíos de Francia.

La segunda parte de la novela, donde el foco de atención recae sobre Vidal, es muy breve, pero contiene un valor expresivo importante que subraya las diferencias culturales entre el judío y el entorno social en el que vive. Después de que la señora Galeron le expulsara de su casa y sin ningún otro lugar donde poder alojarse aquella terrible noche de diciembre en la que las personas sin hogar corrían el peligro de perder sus vidas, el judío no tenía más refugio que su humilde carromato elaborado a base de frágiles toldos que apenas le ofrecían seguridad. Por este motivo, en la angustiada situación en que se encontraba, debió pensar que la única protección posible se encontraba bajo un puente. Este espacio simbólico, que expresa el desamparo en último grado, acentúa la falta de empatía que se cierne sobre Vidal en la primera parte de la narración y, como se verá más adelante, la crudeza se irá acentuando a medida que avanza la historia con el objetivo de hacer partícipe al lector de los sentimientos del judío y decantarlo, por tanto, a su favor.

Mientras Vidal buscaba un lugar relativamente seguro para pasar la noche, Roch, el hijo pequeño de la señora Galeron, logró salir de su casa burlando la vigilancia de los hombres que se mantenían en vela para protegerla de los posibles ataques de los bandidos que merodeaban por la zona. El motivo para internarse en la densa oscuridad de Montbrun, a pesar de los temibles riesgos a los que se exponía, era la necesidad de encontrar un objeto del que dependía la vida de su hermano Étienne, según lo que le había explicado en una misteriosa carta. Así pues, debía ponerse en marcha hacia la casa de la familia Lescoteaux donde, indudablemente, se hallaba tal objeto. Sin embargo, no iba a ser fácil llegar, porque la oscuridad actuaba en su contra. Además, los dos puentes estaban cortados por carros cruzados que utilizaban los guardias como parapetos. ¿Cómo podría llegar al otro lado? La única solución pasaba por cruzar el río. Por tanto, se dirigía hacia allí cuando oyó de repente un ruido inesperado y entre la oscuridad

percibió, quizá afectado por el temor que le infundía la noche, una especie de animal enorme de piel brillante. Pero enseguida abandonó ese estado limítrofe entre lo real y lo onírico y se dio cuenta de que era el carromato del chamarilero cuyo toldo se agitaba con violencia con cada ráfaga de viento y los cabos de las sogas golpeaban furiosamente a los árboles.

Más tranquilo, Roch se acercó a Vidal quien, por su parte, no se llevó poco susto al sentir que alguien merodeaba en las proximidades y se apresuró a coger un cuchillo, pero pareció muy aliviado al descubrir que se trataba del pequeño Roch. Este, por su parte, no sabía cómo justificar su presencia a altas horas de la noche en aquel peligroso lugar y dijo lo primero que se le pasó por la cabeza. Como llevaba algo de comida en un bolso le dijo que le enviaba su madre para ofrecerle algo de cena. Sin embargo, Vidal se quedó perplejo al descubrir que el bocadillo era de chorizo, pero estaba hambriento y se comió el pan con avidez. No quería que Roch se ofendiese pero el embutido le repugnaba. Su religión le prohibía comerlo y la señora Galeron lo sabía muy bien. Roch se apresuró a disculpar a su madre, pero el judío no se quedó satisfecho y debió considerar aquel gesto como una ofensa que venía a hundirlo todavía más si cabe en la oscura desesperación. Cuando Vidal se internó de nuevo en el carromato, el protagonista continuó su camino hacia la casa de la familia Lescoteaux. Desde este momento se suceden una serie de hechos que desencadenan un conflicto cuyo punto más álgido coincide con la tercera entrada de Vidal a escena.

Roch había sido testigo de cómo el delegado del Comité de Salvación Pública se llevaba prisionero a su hermano a las mazmorras del castillo de Foix, y desde ese momento se apodera de él la idea constante de liberarlo, sin admitir la posibilidad del fracaso a pesar de que no parecía existir ningún modo de abordar el inexpugnable castillo, y mucho menos llegar hasta aquel lugar a tiempo para salvar la vida de Étienne. Mientras pensaba en ello, distinguió la inconfundible carreta del judío que se acercaba con sus lonas sucias vibrando al viento. Quizá aquella carreta le permitiría llegar hasta el castillo, pero Vidal no estaba nada convencido. No obstante, le ayudaría. Precisamente se disponía a viajar en aquella dirección, pues tenía tratos con el almacenero del castillo. Con la guerra se había desarrollado una actividad continua que le permitía hacer negocios. Siempre se alojaban nuevas tropas y el número de prisioneros aumentaba cada vez más. Así que compraba gran cantidad de objetos, como

sábanas o ropas viejas, muchas de ellas de condenados o de gente muerta por enfermedad. Aunque la mayoría de las veces eran trapos miserables, nunca faltaba nadie más pobre que pudiera aprovecharlos. La filosofía de su negocio se basaba en la idea de que cualquier cosa que te sobre, otro la necesitará.

El judío le dijo que estaba dispuesto a ayudarlo, pero Roch percibió en su tono un recuerdo sombrío acompañado de un escepticismo que anulaba cualquier atisbo de esperanza. Aquellos muros negros le habían mantenido enterrado en vida durante varias semanas junto a otros judíos de la zona hasta que las nuevas autoridades consideraron que también eran humanos y que tenían, incluso, derecho a la ciudadanía francesa. Mientras estaba allí no había pensado en otra cosa que no fuera huir de aquel espantoso lugar y reunirse con su mujer y sus hijos, quienes no sabían nada de lo sucedido, pues les habían prohibido la comunicación. La única forma de salir era que un tribunal le declarara inocente. Sin embargo, Roch no podía darse por vencido. Se sentía profundamente desconsolado y no paraba de llorar. Pensaba que si conseguía llegar a tiempo quizá pudiera ayudar a Étienne gracias a algún ingenioso plan. De forma que Vidal se compadeció de él, y pensó que si vaciaban el carro quizá podrían avanzar más rápido. Mientras le decía esto, comenzó a lanzar a la cuneta todos aquellos trastos viejos y harapos con los que comerciaba, y cuyo valor moral quedó en cuestión desde el momento en que Roch se dio cuenta de que muchos de esos objetos habían pertenecido a su familia, y se planteó si el comerciante conocería la procedencia de su mercancía. Esta cuestión, que en principio parece una pregunta retórica, es respondida el propio Vidal un poco más adelante.

Misteriosamente el judío y Roch llegaron a tiempo para desarrollar el plan de huida que había ideado el protagonista, y el niño pensó que su suerte se debía a la ayuda de Vidal. Sin embargo, el comerciante no aceptó el agradecimiento del niño, y se mostró dominado por un estado de turbación que le impidió hablar durante un breve espacio de tiempo antes de confesarle el verdadero motivo de haber vaciado el carro. Le llevó a un rincón para asegurarse de que nadie le escuchaba y, como si le arrancaran un secreto inconfesable, le dijo que aún sin carga era imposible viajar hasta Foix en un par de horas, así que no podía explicarse cómo había sucedido aquel milagro. Si se desprendió de los objetos del carromato no había sido para ir más rápido, sino porque se sentía indigno a su lado. Y, a continuación, el judío respondió a la pregunta que se había

planteado Roch, y que ponía en duda el valor moral del trabajo del comerciante para mover a reflexión al lector: "Todo lo que llevaba eran despojos de tu casa, objetos que os habían robado y que adquirí por poco dinero [...] Me sentí un miserable y por eso vacié el carromato. No podía confesarte la verdadera razón" (216).

La confesión del judío y el arrepentimiento que muestra la señora Galeron por no haberle permitido dormir en su casa redimen a ambos personajes, y la mutua comprensión que se profesan al final de la novela indica un cambio de perspectiva en cuanto a identidad social se refiere. La ayuda entre los ciudadanos deja de estar encerrada entre grupos de compatriotas y se extiende hacia los itinerantes.

Tras observar la trayectoria de Vidal a lo largo de la novela, es ineludible presentar un breve panorama histórico sobre la situación de la población judía durante la Revolución Francesa, a fin de compararla con la visión que nos ofrece Óscar Esquivias sobre esta problemática a través de sus personajes. Se ha visto que el judío aparece en tres puntos clave de la historia, pero el narrador presenta también, de forma previa, un contexto social significativo en tanto que condiciona la postura del lector respecto a las desventuras que sufre Vidal más adelante. Además, esta parte revela otra cara de la pobreza que el autor Rheinheimer incluye en su obra *Pobres, mendigos y vagabundos* bajo el título de "Bandidos". Aunque no está directamente relacionada con el eje fundamental del apartado que nos concierne, cuyo enfoque se dirige hacia venta ambulante, el hilo argumental de esta novela en concreto sí presenta cierta coherencia entre ambas formas de existencia, por cuanto los conflictos que provocaban los bandidos se llevaban por delante, en muchos casos, la vida de los vendedores ambulantes.

Pero vamos a observar, en primer lugar, la situación política que imperaba en Europa y, más en concreto, en Francia, respecto a la cuestión judía. Una fuente interesante para ello es la antigua obra de Bernard Lazare *L'antisémitisme: son histoire et ses causes* (1894) por la gran cantidad de información histórica que contiene al respecto, aunque no sabemos si Esquivias lo ha utilizado para documentarse. Recordemos que *Mi hermano Étienne* transcurre a finales de 1793. El 27 de septiembre de 1791, a raíz de discusiones previas, la Asamblea Constituyente votó la admisión de los judíos como ciudadanos activos. Este decreto era el fruto del esfuerzo realizado durante varios años por judíos y filósofos, entre los cuales destaca el alemán Moses

Mendelssohn, uno de los defensores más activos de los derechos civiles de la población judía y de su integración. Es cierto que un sector de esta población ya se había emancipado. En Alemania, por ejemplo, habían alcanzado privilegios comerciales e, incluso, títulos de nobleza. Por otra parte, en Francia, los judeoconvertos portugueses, retornados al judaísmo, disfrutaban de grandes libertades y prosperaban en Burdeos, aunque muy indiferentes ante la situación de sus hermanos pobres. Gracias a estos privilegios, se había formado una clase de judíos ricos, de un intelectualismo extremo, que se había mezclado con la sociedad cristiana y, como para muchos cristianos, su religión había quedado reducida a una especie de idealismo místico que conciliaban, de forma un tanto paradójica, con un racionalismo liberal. Sin embargo, el número de estos judíos era muy reducido. La situación de la gran mayoría era bien distinta.

El personaje de Vidal es una muestra de esa mayoría pobre que continuó viviendo en la miseria a pesar de la nueva situación legislativa. El decreto de 1791 liberaba a la gran masa de judíos de una secular servidumbre y echaba abajo las leyes opresivas que durante siglos les habían anulado como seres humanos. Pero, según Bernard Lazare, si bien se podía abolir la obra legislativa de varios siglos en un solo día, era imposible, por el contrario, modificar las costumbres que los mismos judíos se habían forjado durante tanto tiempo. Es decir, estaban emancipados legalmente pero, junto a su forma de vida, conservaban prejuicios, al igual que sus conciudadanos de otras religiones, y no les resultaba fácil abandonar la desconfianza que les suscitaban incluso sus libertadores.

Esta perspectiva histórica que expone el autor en el capítulo ocho de *L'antisémitisme* se refleja solamente de forma parcial en el libro de Óscar Esquivias. El escritor francés explica la falta de integración de los judíos como consecuencia de unas costumbres seculares cuyo peso primaba más en la mentalidad y hábitos de la población judía que un reciente decreto. Es decir, la nueva ley no era un reflejo de un nuevo modelo de sociedad. Aunque Esquivias también expresa esta idea, y crea tensión narrativa en varios momentos de la novela que se derivan de esa falta de coherencia, no enfoca ese desajuste de la misma manera, sino que ofrece una visión del problema desde el punto de vista de un personaje judío que se siente decepcionado y se muestra escéptico ante la posibilidad de cambios en la forma de vida judía. Además no habla del peso de las costumbres seculares de sus correligionarios como obstáculo para obtener mejoras, sino que, por el contrario, se deduce de sus palabras un resentimiento que

culpa a las nuevas autoridades de que sigan existiendo prejuicios hacia la población judía y que sus condiciones de vida continúen igual que en los años previos a la Revolución.

En el antiguo estudio de Bernard Lazare se afirma que, durante siglos, los judíos habían observado con miedo la sociedad que los rechazaba y habían temido que su contacto con ella les hiciera perder su fe y sus costumbres. Muchos de ellos estaban apegados a su forma de vida, aunque supusiera un rebajamiento de su condición humana, y se esforzaban en seguir manteniendo sus características en medio de un mundo que les resultaba ajeno. Fue la parte reformadora de los judíos la que no aceptaba su situación inferior y la que trabajó, por tanto, para su emancipación. Pero, según el autor francés, este sector tampoco podía mentalizar, de un día para otro, a sus correligionarios para quienes reclamaban el derecho de ser tratados como seres humanos. Así pues, la mayoría continuaron siendo ropavejeros o prestamistas usureros, lo que, por otra parte, es lógico ya que la condición de vida en la que se insertaban no les permitía hacer otra cosa.

La figura de Vidal no se corresponde con ninguno de los dos casos mencionados por Bernard Lazare. Es decir, el personaje de Óscar Esquivias no representa a ese sector de judíos que se apegaban a su forma de vida aunque conllevara unas circunstancias infrahumanas y, por otro lado, tampoco se identifica con aquellos judíos reformadores que no aceptaban su situación y que trabajaban para su emancipación, pues no se plantea en ningún momento de la historia abandonar su labor de ropavejero, aunque, al final de la novela, se cuestione su falta de ética y arroje a la carretera todos los objetos con los que comerciaba.

Veamos en qué se diferencia de cada uno de los dos casos. En primer lugar, el judío de *Mi hermano Étienne* no presenta una resistencia significativa a salir de su forma de vida. Más bien, por el contrario, se percibe un tímido deseo de integrarse en la sociedad cristiana cuando pide alojamiento en casa de la familia Galeron y, en un principio, se le niega. Sin embargo, más adelante, le permiten cenar con ellos y dormir en la casa como si fuera un miembro más de la familia y este momento conlleva, quizá, uno de los más satisfactorios para el judío a lo largo de la novela. De ello se deduce que no observaba con miedo la sociedad que le rechazaba ni temía que su contacto con ella le hiciera perder su fe y sus costumbres. Así pues, las autoridades políticas y los

prejuicios de la sociedad cristiana se presentan como los únicos obstáculos que impiden a los judíos abandonar la miseria.

En segundo lugar, aunque el personaje es consciente de su situación y busca la integración en la sociedad cristiana, no presenta, sin embargo, un número significativo de características que permita identificarlo con aquellos judíos reformadores que trabajaban para lograr su emancipación. Por tanto, desde la perspectiva histórica que presenta Bernard Lazare en cuanto a los tipos de judíos, se puede concluir que Vidal se encuentra a medio camino entre aquellos cuyas férreas costumbres suponían un impedimento para abandonar la miseria o la usura y los judíos más intelectuales que no aceptaban rebajarse a una forma de vida infrahumana.

En cuanto a la figura de Napoleón respecto a este tema cabe señalar su pretensión de disciplinar la religión judía y conformarla al plan general. Para ello convocó una asamblea de notables judíos cuya función debía consistir en deliberar sobre la forma de mejorar este sector de la población fomentando entre sus miembros el gusto por las artes y los oficios útiles y organizando el judaísmo administrativamente. Más tarde, el Emperador reunió un Gran Sanedrín para trasladar a una autoridad religiosa las respuestas de la primera asamblea. El Sanedrín declaró que la ley mosaica contenía disposiciones religiosas y disposiciones políticas y estas últimas habían perdido vigencia desde que los judíos se habían extendido entre las naciones.

Estas declaraciones revelaban que los notables judíos pertenecían a una minoría reformadora que era capaz de adaptarse a un nuevo contexto social, pero no podían, de ningún modo, representar al resto de judíos, y en esto Napoleón se equivocó. No supo ver que las decisiones del Sanedrín solo tenían el valor de opiniones personales y eran incapaces de cambiar los hábitos de la gran masa.

Aunque Esquivias no incluye en la obra ninguna referencia a la pretensión de modificar las costumbres de la población judía por parte de Napoleón y su consiguiente fracaso, sí refleja de forma fiel su situación en la Francia del siglo XVIII en cuanto a la miseria, la usura y los prejuicios que se respiraban en una sociedad donde judíos y cristianos se veían obligados a convivir. En definitiva, ya fuere por unas autoridades políticas incapaces de abordar el problema, por las costumbres seculares de los judíos, o por una mezcla de todo ello, lo cierto es que en la Edad Moderna aún no se había

superado esa antigua escisión y ello continuaba generando tensiones sociales que Esquivias traslada a su novela desde el punto de vista de un personaje judío.

4.4. Una banda de salteadores en *Mi hermano Étienne*

Para completar las distintas caras de la pobreza que aparecen en *Mi hermano Étienne* es necesario analizar, además de la figura de Vidal, las acciones que desarrollan los bandidos en esta novela y su relación con la perspectiva histórica de los bandidos que muestra Rheinheimer en *Pobres, mendigos y vagabundos*. El autor señala en su obra que a finales del siglo XVII y en el siglo XVIII, las bandas de salteadores estaban formadas por personas que habían sufrido un descenso social como soldados rasos, jornaleros o criados. También se reclutaban entre gente que pertenecía a sectores sociales marginales, por ejemplo: "vagantes, gentes de 'mala fe', judíos, gitanos y pequeños delincuentes" (Rheinheimer 2009: 148). Era habitual que ejercieran oficios inmorales u otros que, hoy en día, no se consideran deshonorosos, tales como ovejero o carbonero. Incluso los hijos que procedían de relaciones extramatrimoniales tenían una condición jurídica inferior semejante a la de los miembros que componían los sectores más marginales de la sociedad. A comienzos del siglo XIX, cuando la Ilustración había puesto medidas para reintegrarlos, todavía existían bandidos que procedían de este tipo de oficios. Rheinheimer expone a modo de ejemplo a Johann Georg Grasel y Schinderhannes (2009: 151). Ambos eran bandidos muy famosos hijos de desolladores.

Los límites entre el vagabundeo y la pobreza con delincuencia no estaban claros. Las bandas estaban formadas por bandidos propiamente dichos y por un conjunto de miembros pertenecientes a los sectores marginales de la sociedad que constituían una ayuda fundamental para los primeros. Sin embargo, no todos los vagabundos eran delincuentes y tampoco todos los ladrones tenían por qué ser bandidos. Por el contrario, muchas de las figuras marginales que actuaban como encubridores o posaderos que les ofrecían refugio, mantenían frecuentemente vínculos con la sociedad sedentaria. Constituían el enlace entre los maleantes vagabundos y los delincuentes con residencia fija. También era habitual que existiesen vínculos con las autoridades locales, que proporcionaban pasaportes y advertían de las redadas.

La mayor parte de los bandidos permanecían activos durante poco tiempo. Solamente en casos excepcionales vivían de ello, aunque la leyenda los muestre en muchas ocasiones como poseedores de una gran riqueza. En realidad sus ganancias eran mínimas en comparación con el riesgo que corrían. En cuanto a su estructura organizativa es preciso señalar que existían grupos muy variables. Algunos se constituían para poner en marcha una única acción. Otros, por el contrario, se mostraban estrictamente jerarquizados, como se puede observar en el siguiente fragmento:

La "gran banda neerlandesa" que, entre 1790 y 1805, creó una gran inseguridad en toda la región del Rin hasta Maguncia, tenía prácticamente una organización militar. Detrás de esta banda estaba el Viejo Jakob, un judío que en 1790 vivía cerca de Groninga. Los asaltos los llevaban a cabo su hijo Abraham, su yerno Franz Bosbeck y otros "jefes". A grandes rasgos, actuaban siguiendo siempre el mismo esquema (Rheinheimer 2009: 151).

Solían actuar las noches de primavera u otoño y se desplazaban en grupos pequeños que se reunían en un momento y lugar acordados previamente. Era parte fundamental del plan evitar que se diera la voz de alarma, por lo que cerraban el paso a la iglesia o cortaban la cuerda de la campana. Después se acercaba la banda entera haciendo ruido, cantando y disparando. Abrían violentamente la puerta de la casa que querían asaltar y el "jefe" de la banda entraba el primero. Una vez dentro agredían brutalmente a los ocupantes y les obligaban a revelar dónde guardaban el dinero. Mientras tanto, en el exterior vigilaban otros miembros de la banda.

Gran parte de la novela de Óscar Esquivias se desarrolla una noche de tormenta bajo la amenaza continua de un grupo de bandidos que, según los rumores, estaba merodeando por la zona. Como se ha comentado previamente, además del peligro de invasión española, temían a los grupos de bandidos que se dedicaban a incendiar pueblos y granjas. De forma periódica corría la noticia de que se acercaban asesinos y los hombres se veían obligados a velar armados en las entradas del pueblo. Pero eran sobre todo mendigos, cómicos y vendedores ambulantes quienes perdían la vida en estas situaciones.

La información que se ofrece al lector sobre este grupo de bandidos que se encontraba en las proximidades de Montbrun se reduce a la que conocen los propios personajes. De esta forma se mantienen las incógnitas de quiénes eran, en qué casas

iban a entrar y cuál iba a ser su forma de proceder. Además, para no perder la tensión narrativa que genera esa incertidumbre, existen diversos momentos a lo largo de la novela que la refuerzan, hasta que finalmente se descubre que esta vez es Étienne, el hermano del protagonista, quien está implicado en los robos, junto con otros dos soldados. Por ejemplo, uno de los momentos más críticos tiene lugar cuando en la casa de la familia Galeron suenan unos golpes fuertes en la puerta y el señor Ribalet exclama: "¡Santo Cielo! ¡Los bandidos! ¡Estamos perdidos!" (80).

La banda estaba formada únicamente por tres personas que se habían unido para llevar a cabo varias acciones. Aunque no planearon un único robo, tampoco se puede considerar una banda estrictamente jerarquizada como el grupo neerlandés al que hace referencia Rheinheimer, pues necesitaban dinero para un fin muy concreto, que era cruzar la frontera, y nada parece indicar que tras conseguirlo tuvieran la pretensión de continuar unidos para cometer más delitos. Así pues, al igual que la mayor parte de los bandidos, no vivían de ello ni poseían una gran riqueza y el hecho de que corrían un gran riesgo, en comparación con las ganancias que obtenían, queda de manifiesto cuando unos militares les capturan en la cueva donde permanecían escondidos tras robar en las casas de Montbrun.

Entre sus miembros se incluían, además de Étienne Galeron, los soldados Claude Dumons y Henri Cardeilhac: dos malhechores sin escrúpulos que, junto al hermano del protagonista, habían abandonado su escuadrón para unirse a un regimiento organizado en Cataluña donde se alistaban los desertores del ejército republicano. El narrador apenas ofrece información sobre la figura de Cardeilhac; no obstante, sí esboza un perfil sumamente interesante de Dumons, en tanto que se reconocen ciertos paralelismos con los bandidos que Rheinheimer presenta en su obra (148 y ss.) Esto significa que la novela de Óscar Esquivias refleja de forma realista los conflictos sociales del siglo XVIII y constituye una fuente de información histórica nada despreciable, aunque ficcional.

Según cuenta el narrador, que se corresponde con el personaje de Roch, Dumons no había querido aprender ningún oficio. Algunas veces había servido como criado, otras como mozo de cuerdas, pero lo habitual es que trabajase como simple jornalero para los agricultores de la zona. Había pasado por muchas casas de Montbrun y le habían expulsado de todas ellas por vago y tunante. Roch le recordaba como un chico

solitario y frío, de mirada turbia, y daba la impresión de que siempre estaba esperando la oportunidad para hacer algo malo. No tenía buena relación con nadie en el pueblo, por lo que, si ese era el nuevo amigo de su hermano, nada bueno se podía esperar de su unión.

Esta breve descripción del personaje indica que formaba parte de los sectores más pobres de la sociedad. Las ocupaciones que había desempeñado a lo largo de su vida coinciden parcialmente con las que expone Rheinheimer: soldado raso, jornalero y criado. Asimismo, su mirada turbia deja entrever una personalidad maligna aunque su rebajamiento moral no llega al punto de convertirlo en verdugo o desollador. Tampoco queda claro en la obra si actuaba de forma violenta contra los dueños de las casas donde entraba a robar.

En cuanto a su forma de proceder, llama la atención que Étienne y sus compañeros pongan en marcha un plan que se sitúa en el lado opuesto de las acciones que, según Rheinheimer, solían llevar a cabo los bandidos. Según este autor, era fundamental evitar que se diera la alarma, por lo que ponían medidas para cerrar el paso a la iglesia o cortaban la cuerda de la campana. Por el contrario, los bandidos de esta novela se las ingenian para que Roch, a través de una mentira que le había contado su hermano Étienne en una carta, entre en la iglesia y haga sonar una campana a altas horas de la noche para sembrar la alarma en el pueblo. De esta manera, la agitación y confusión que se produce en Montbrun favorece que los bandidos pasen desapercibidos mientras entran en las casas a robar.

En resumen, el hermano de Roch, junto con Dumons y Cardeilhac, constituyen una pequeña banda organizada cuyos integrantes (excepto Étienne, que se hace pasar por malhechor sin serlo, pues su comportamiento forma parte de un plan complejo) proceden de los sectores más pobres de la sociedad y sus robos no consiguen sacarlos de la pobreza sino que, por el contrario, complican todavía más su situación vital. Si, antes de convertirse en bandido, Dumons vivía en relativa calma, más tarde se expone a la amenaza constante de ser capturado. De ahí que busque una cueva para refugiarse en el mismo pueblo donde había vivido durante años, y del que queda excluido definitivamente.

4.5. El mito del gitano bohemio en *La puerta de los pájaros*

Si Óscar Esquivias revela la problemática de la población judía desde un enfoque realista, Martín Garzo presenta la dispersión gitana desde una perspectiva idealizada que evoca tanto a la literatura del Romanticismo como a los cuentos de hadas tradicionales y a la religión. Así pues, la temática social de la pobreza queda relegada en pro de la recreación de un espacio poético y legendario que muestra experiencias psíquicas y alusiones a mundos maravillosos, que se enmarcan en pasados remotos, más que en realidades sociales concretas. Veamos, en primer lugar, un resumen de la presencia de los gitanos húngaros a lo largo de la novela y, más en concreto, de las gitanillas Esmeralda y Olivita, para compararlos después con algunos de los personajes gitanos más relevantes de la literatura clásica.

La entrada en escena del grupo de gitanos aparece al final del tercer capítulo, cuando tres verdugos, por orden de la malvada reina Placeroscuro, se disponen a matar en el bosque a su hijastra, la princesa Constanza, que permanecía en un estado de sueño continuo a causa de algún hechizo misterioso que nadie en el reino lograba deshacer. A pesar de que eran feroces asesinos, los verdugos no se habían atrevido en el último momento a cumplir la orden de la reina ni tampoco a abandonarla en el bosque, donde estaría expuesta al peligro de los lobos. La suerte quiso una tarde que los verdugos descubrieran un campamento de gitanos en la orilla del río gracias a un resplandor que divisaron entre los árboles y al sonido alegre de su música y sus risas. "Se ganaban la vida yendo de pueblo en pueblo con sus monos, sus cabras y su música. Las gitanas jóvenes llevaban vestidos de volantes que encandilaban a los mozos, y las ancianas leían la mano y adivinaban el porvenir" (49).

Los verdugos se dieron cuenta de que el grupo de gitanos significaba una solución para su problema. Les hablaron de la princesa dormida: del misterioso hechizo que la mantenía en un estado similar a la muerte y de las innumerables cualidades que suscitaban la envidia perversa de la reina malvada. Uno de los encantos más sugestivos de Constanza, que se producía en las noches de luna llena, consistía en el poder de transformar los mendrugos de pan en flores con tan solo colocarlos sobre su vestido. Este hecho enlaza con el milagro católico de las rosas, que aparece en diversas hagiografías y leyendas en relación con algunas figuras canonizadas, como Santa

Casilda de Toledo, Santa Isabel de Hungría, Santa Isabel de Portugal o San Diego de Alcalá. El mismo narrador señala que Constanza era descendiente de la reina Isabel de Hungría (1207-1231), quien aparece representada en diversas obras pictóricas como la del domo de Beschreibung, de 1525, o el óleo de Marcos da Cruz, del siglo XVII.

La información sobre las raíces familiares de la princesa resulta también interesante, en tanto que revela un vínculo de identidad con los gitanos húngaros, con quienes permanece a lo largo de una década. El narrador también cuenta de forma breve cómo sucedió el milagro que había heredado Constanza de sus antepasados (61-62). Esta historia se puede leer, con algunas variantes, en la obra *Sermones varios*, predicados por el R. P. Doctor Antonio Gutiérrez de la Sal. Según esta versión, la niña Isabel, hija de un rey, hurtaba con frecuencia pan para dárselo a los pobres y al verse sorprendida por su padre intentó ocultarle la verdad:

Què es esso, Isabèl, le pregunta, què traes aì tan guardado? Señor, dice la Niña inocente, no son pedacillos de pan los que traygo, que son unas flores [...] Flores traes, hija mia, le dice. Y no le daràs una à tu padre? Bien sè yo que si: à vèr, à vèr? Turbòse la Niña: viendo el caso sin remedio, descubrió el enfaldo lleno de flores, tan frescas, y tan hermosas, como acabadas de cortar en los Jardines del Cielo. Quedòse pasmado de tan rara maravilla el Rey, viendo que à las travessuras de su hija les hacia espaldas la Omnipotencia de Dios (II, IX).

No parece casualidad que la descendiente de una reina húngara que dedicó su vida a los pobres y se convirtió en un símbolo de la caridad cristiana, y de quien Constanza había heredado todas sus cualidades, conviviera durante un tiempo con un grupo de gitanos húngaros. Los miembros de la *troupe* enseguida se dieron cuenta de que podrían hacerse ricos exhibiendo por los pueblos el misterioso poder que tenía la princesa dormida para transformar el pan en flores y decidieron comprársela a los verdugos, quienes aceptaron al instante. De esta manera, no se veían obligados a matarla o a abandonarla en el bosque y, al mismo tiempo, la malvada reina no descubriría nunca la traición de los verdugos ni el paradero de la princesa, puesto que viajaría con los gitanos a lo largo de numerosos países entre animales, música, fogatas y vestidos de volantes que causaban el entusiasmo de las gentes.

La transformación del pan en flores se convirtió pronto en una de las partes más importantes de las funciones. Cuando llegaba su turno, los gitanos llevaban a la princesa

en andas hasta el centro de la plaza bajo la luz de las antorchas y acompañada por el sonido de guitarras y panderos. La belleza de Constanza y el olor a flores silvestres que emanaba de su cuerpo despertaba la admiración del público. En ese momento, una gitanilla le pedía a un niño que pusiera un trozo de pan sobre su vestido y todos los espectadores se asombraban al ver cómo se transformaba en una flor. No es difícil descubrir la relación que mantiene este espectáculo con los ritos religiosos que veneran a santos o vírgenes del cristianismo. Sin embargo, se omite toda referencia a la religión para dotar a la obra una atmósfera pagana, mágica y misteriosa que quedaría anulada en gran medida si los hechos insólitos se vieran argumentados por explicaciones religiosas. Si así fuera, los gitanos de esta novela no podrían encarnar el ideal del primitivismo y de la vida bohemia que aparece a lo largo de la obra a través de imágenes sugestivas que lo recrean. Se observan espacios coloridos y alegres, cuando el narrador hace alusión a las flores o a los vestidos de las mujeres; o espacios oníricos cercanos a lo sublime cuando habla de la luz que emiten los gitanos entre los árboles del bosque o de la princesa dormida cuya belleza se puede observar por las noches, cerca de las iglesias, bajo la tenue luz de las antorchas.

Los gitanos continuaron ofreciendo el espectáculo de las flores por toda Europa a lo largo de diez años. "Estaba en su naturaleza volar de un pueblo a otro sin poder parar en ningún lugar. Y fue así como Esmeralda, una gitanilla de doce años, empezó a ocuparse de la princesa" (52). Permanecía a su lado día y noche, la peinaba, la lavaba y le cambiaba los vestidos de forma que, fue desarrollando un vínculo hacia Constanza cada vez más intenso hasta el punto de reunirse con ella en el mundo de los sueños y compartir sus experiencias, de las cuales, la princesa revelaba algunas pruebas en el espacio material. Si caminaba por la orilla del río con Esmeralda, la gitanilla comprobaba al despertar que había semillas en el pelo y el vestido de su amiga; si habían estado en la cueva del tesoro, amanecía con las manos llenas de perlas. Asimismo, la princesa revelaba muestras del vínculo que mantenía en su espacio onírico con un unicornio que se había transformado en muchacho y que supone el eje central de la novela, puesto que representa la infancia a la que se aferra la princesa. Por tanto, el animal se relaciona con el hecho de que Constanza nunca envejezca mientras duerme, a pesar de que transcurra una década en compañía de los gitanos. Por lo que respecta al

motivo del unicornio se analizará el capítulo siguiente, dedicado a los animales. Veamos ahora qué información relevante aparece la novela en relación a la cultura gitana.

Otra gitanilla del grupo, llamada Olivita por su color de piel, tenía tan solo diez años pero ya parecía una mujer. Era morena, como su amiga Esmeralda, y muy graciosa. Hablaba a la princesa como si pudiera escucharla y un día le contó la razón por la que su pueblo siempre había tenido que vivir errante. Todo era culpa de un herrero gitano que, por orden de un hombre muy cruel, había fabricado los clavos con los que crucificaron a una inocente pastora. El hijo de ese hombre se había enamorado de la niña, pero su padre no le permitía verla porque la consideraba indigna de él, y el joven terminó muriendo de tristeza. Fue entonces cuando su padre ordenó matar a la pastora y le pidió a un herrero gitano que fabricara los clavos para crucificarla. Un ángel se apareció ante el herrero para pedirle que no obedeciera al hombre cruel, pero el herrero, a quien únicamente le importaba el dinero, no le hizo caso. Cuando ya estaba a punto de acabar su trabajo descubrió que no conseguía enfriar el último clavo que le faltaba, y los soldados del rey, que estaban impacientes por la espera, se llevaron los otros tres clavos. Esa misma noche, al herrero le despertó una luz que procedía del patio y observó que el clavo continuaba brillando al rojo vivo. Y eso continuó sucediendo con sus descendientes. Esta es la razón por la que todos los gitanos vagaban por el mundo sin establecerse de forma permanente en ningún lugar, pues, tarde o temprano, el clavo volvía a aparecer y los obligaba a marcharse de nuevo.

Esta historia que la gitanilla Olivita le contó a la princesa dormida es una variante de una leyenda recogida en Macedonia hacia los años treinta del siglo XX, según indica Clébert (1965: 19), que se recitaba en forma de letanía por las noches alrededor de las hogueras de los campamentos gitanos. Según la versión que recoge dicho autor, los clavos que fabricó el herrero no eran para una pastora, sino para Yeshua ben Miriam, a quien el mundo llamará Jesús. Dos soldados romanos recibieron el encargo de hacerse con cuatro sólidos clavos, pero cuando llegaron a casa del primer herrero que encontraron y le explicaron para qué los querían, el hombre respondió: "no forjaré clavos para crucificar a Yeshua ben Miriam" (1965: 17); entonces, lo mataron tras prenderle fuego en la barba. Un poco más adelante se dirigieron al taller de otro herrero que, al igual que el primero, era judío, y también se negó a participar en la crucifixión de un hombre inocente de su propia raza. De nuevo, los soldados mataron al herrero.

Más tarde, salieron de Jerusalén y se encontraron con un gitano que acababa de levantar su tienda. Le mandaron que forjara cuatro clavos y este enseguida comenzó a trabajar, porque pensaba únicamente en los cuarenta *kreutzers* que le iban a pagar. Según iba terminando los clavos, los soldados los metían uno por uno en su bolsa pero, cuando el gitano se disponía a forjar el cuarto clavo, los soldados huyeron aterrorizados al oír las voces de los herreros asesinados pidiendo al gitano que no terminase su trabajo. Sin embargo, el gitano sí forjó el cuarto clavo, y esperó a que se enfriara. Vertió agua sobre el hierro, esta se evaporaba y el clavo continuaba encendido como si se tratara de un cuerpo vivo y sangrante. El gitano huyó temeroso de aquel lugar y montó de nuevo su tienda en un sitio alejado. No obstante, el clavo, que había dejado cerca de las puertas de Jerusalén, reapareció ante él. El hombre se adentró en el desierto en estado de pánico pero comprobó otra vez que el clavo le había seguido. Y así continuó sucediendo generación tras generación. El hierro de fuego volvía a aparecer cada cierto tiempo ante las tiendas de sus descendientes y estos se veían obligados a huir. Esta era la razón por la que los gitanos siempre se desplazaban de un lugar a otro y por lo que Yeshua ben Miriam fue crucificado solamente con tres clavos: uno en cada mano y otro en ambos pies colocados el uno sobre el otro. El cuarto clavo continúa errante por el mundo.

Aunque Olivita, Esmeralda y el resto de gitanos se habían acostumbrado a vivir con la princesa dormida y disfrutaban contándole historias, cuidándola o incluyéndola en las funciones, sabían que no les pertenecía y que tarde o temprano alguien iría a buscarla. Y fue el mago Merlín, un viejo amigo de su padre, quien oyó hablar de la muchacha dormida que viajaba con un grupo de gitanos despertando admiración entre las gentes de toda Europa. Entonces, salió a su encuentro sobre un caballo viejo y acompañado de dos criados. Después de un mes de búsqueda halló su paradero a las orillas del río Ebro. Los gitanos habían oído hablar del famoso mago y quisieron honrarle con sus bailes y canciones. También batieron las palmas para él y le ofrecieron una sabrosa cena. En esta parte de la novela, Martín Garzo hace referencia a la leyenda del clavo ardiente a través de una imagen poética que evoca el ideal de la vida bohemia y libre de los gitanos:

Las pieles oscuras de las bailarinas brillaban en la noche como si fuera aquel clavo ardiente lo que las estuviera iluminando. Su luz hablaba de aquella pastora crucificada, de un pueblo

libre y cansado que recorría el mundo en busca de una redención que nunca terminaba de llegarle (81).

Después de comer y beber, Merlín les pidió que le dejaran ver a la princesa dormida y, tras comprobar que en efecto se trataba de su ahijada, de la hija de su viejo amigo, el rey Dinis de Portugal, les contó la historia de Constanza: de su corazón bondadoso que la llevaba a compadecerse de los pobres, de un cascabel y un anillo mágicos que le regaló al cumplir trece años, también de la extraña enfermedad que poco tiempo después la sumió en un profundo sueño, y de su malvada madrastra, la reina Placeroscuro, que había logrado hacerse con el dominio del reino. Cuando terminó de narrarles la historia, Merlín les dijo que debían entregársela para poder devolvérsela a su padre y, a cambio, les entregó dos bolsas llenas de monedas de oro y algunos objetos mágicos para sus funciones.

El mago pidió a la gitanilla Esmeralda que le acompañase en su viaje a Portugal, pues necesitaba a alguien que cuidara de la princesa. La niña no lo dudó ni un instante. Esa misma noche prepararon una carreta y se pusieron en marcha al amanecer. Durante el camino, la gitanilla y el mago descubrieron la forma de despertar a la princesa. Pensaron que el hechizo podría romperse si la dejaban bajo la luz de la luna llena en el lugar del bosque donde vio al unicornio por primera vez, pues aquel era un lugar mágico. Y, aunque a la gitanilla le daba miedo exponerla toda la noche al peligro de los animales, Merlín la convenció de que no le sucedería nada malo.

A la mañana siguiente, Esmeralda y Merlín se internaron en el bosque en busca de Constanza y comprobaron que, en efecto, la princesa se había despertado, porque su lecho estaba vacío y, además, podían descubrirse las huellas de sus pies diminutos por los alrededores. A lo lejos vieron un pueblo que celebraba algo, pues se oía música y voces alegres que denotaban un ambiente festivo. El mago y la niña se acercaron para conocer el motivo de la celebración y descubrieron que los vecinos habían organizado una fiesta en honor a Constanza. Cuando el mago se reencontró con ella, le contó que había permanecido dormida durante una década y la princesa manifestó el deseo de ver a su padre. Al llegar al palacio, consiguió liberarlo del poder de Placeroscuro y se convirtió en la nueva reina. Esmeralda, por su parte, permaneció un tiempo más junto a Constanza, hasta que esta formó su propia familia; entonces la gitana regresó al lado de los suyos para continuar viajando por el mundo con sus bailes y sus títeres.

Hasta aquí se ha comentado la presencia de la *troupe* de gitanos húngaros en *La puerta de los pájaros*, junto a algunas explicaciones que revelan la influencia de historias legendarias en la caracterización de los personajes: su vínculo con el milagro de las rosas, a través del cual consiguieron ganar mucho dinero, así como la referencia a la leyenda del clavo ardiente constituyen un halo mágico y misterioso en torno al grupo que lo convierte en una representación del ideal bohemio. Por tanto, se puede afirmar que la imagen de los gitanos en esta novela se relaciona, en gran medida, con la que ofrece la literatura del Romanticismo, en tanto que exalta la belleza de sus costumbres enmarcándolas en espacios idílicos, como los bosques o las plazas con viejas iglesias iluminadas con antorchas, así como el brillo de sus pieles oscuras, que evocan, con una belleza nostálgica, los orígenes de un pueblo errante.

Asimismo, el propio nombre de Esmeralda, establece un vínculo intertextual con la gitanilla de *Notre-Dâme de Paris* (1831), de Victor Hugo, cuyos once libros conforman una de las obras literarias más representativas del Romanticismo francés. No obstante, la belleza y encanto de la Esmeralda de Martín Garzo, a diferencia de la gitana parisina, no constituyen símbolos del erotismo. Por el contrario, la atracción que suscitan, tanto ella como Olivita, es la que se desprende de los personajes de los cuentos de hadas cuya magia reside en su caracterización como seres cercanos a lo sobrenatural o divino, pues representan realidades psíquicas y, por tanto, no pueden revelarse como seres humanos corrientes. A este respecto, es preciso señalar que la gitanilla de Martín Garzo comenzó un día a volar y conservó esa capacidad el resto de su vida: "se internaba en el bosque y flotaba a escondidas entre los árboles en las noches de luna para escuchar llorando el canto de los niños perdidos" (182). Sin duda es una imagen de gran belleza que pone al lector en contacto con los cuentos maravillosos, pues habla de una experiencia psíquica: del acceso al lugar oscuro donde duermen los recuerdos olvidados de la infancia.

Por otro lado, *La puerta de los pájaros*, además de hacer referencia al ideal gitano del Romanticismo y a los cuentos maravillosos, también recuerda parcialmente al esquema literario del joven noble que vive durante su infancia con un grupo de gitanos, o de forma muy humilde, hasta que llega la llamada la anagnórisis: el momento en que conoce a sus verdaderos padres y se restablece el orden social. En este tipo de obras, sirva de ejemplo *La gitanilla*, que Miguel de Cervantes incluyó en las *Novelas*

ejemplares (1613), los niños nobles son raptados cruelmente por los gitanos en su más tierna infancia y los crían como si fuesen sus propios hijos. Sin embargo, manifiestan cualidades que hacen intuir su origen noble.

Más adelante, el Romanticismo, y después el Realismo y el Naturalismo, presentan como héroes a figuras de los sectores sociales más desfavorecidos, como vagabundos, piratas, reos, etc. Autores como Dickens, quien recrea el hampa londinense en *Oliver Twist* (1837-39); Zola, con su novela *Naná* (1880), de la serie *Les Rougon-Macquart*, cuya protagonista ejerce la prostitución; y Galdós, con sus personajes femeninos desamparados como *Marianela* (1878), *Fortunata*, de *Fortunata y Jacinta* (1886-87) o *Benina*, de *Misericordia* (1897), convierten a estas figuras en centro de interés literario. Asimismo, Victor Hugo se burla de la anagnórisis clásica en *Notre-Dâme de Paris* (1831), pues, al final de la obra, la gitanilla Esmeralda descubre que su verdadera madre es una antigua prostituta. La mujer se sorprende al ver a su hija convertida en una mujer bella e inocente que no había sido maltratada por los gitanos. Paradójicamente, será ejecutada a causa de la lascivia del archidiácono Claude Frollo, que se erige como representante de la supuesta sociedad honorable.

Aunque la princesa Constanza presenta diferencias evidentes respecto del esquema literario del joven noble raptado por los gitanos al poco de nacer, tiene en común, por ejemplo con Preciosa, la protagonista de *La gitanilla* cervantina tres aspectos fundamentales que permiten interpretar su trayectoria como una variante del esquema clásico. En primer lugar, la princesa, al igual que Preciosa, es arrancada a la fuerza de su núcleo familiar. En segundo lugar, ambas permanecen durante varios años bajo el amparo y cuidados de un grupo de gitanos que cumplen el papel de familia adoptiva. Finalmente, las dos regresan a sus hogares y recuperan la forma de vida noble que les habían arrebatado un tiempo atrás. De esta manera se restaura el orden social que se había alterado a causa de la intrusión de las protagonistas en un entorno que no les correspondía por nacimiento.

En cuanto a las diferencias que mantiene la historia de la princesa dormida con el esquema clásico, es importante señalar que se derivan de la influencia de los cuentos maravillosos. Es decir, la trayectoria de Constanza refleja por una parte la línea vital de Preciosa. Sin embargo, por otro lado recuerda a *La bella durmiente* e incluso a *Blancanieves*, quien encuentra un nuevo hogar en el bosque, bajo la protección de los

siete enanitos, hasta que finalmente alcanza un estadio de vida superior que se simboliza a través del matrimonio con el príncipe. También es importante señalar que los gitanos de la novela de Martín Garzo no pueden considerar a Constanza un miembro más del grupo, como sí sucede con las falsas gitanas clásicas, pues el hechizo que la mantiene en un estado similar a la muerte la cosifica hasta el punto de convertirse casi en un simple instrumento para ganar dinero y por el que han pagado cierta cantidad a los verdugos. Sin embargo, no está muerta. Sus cualidades siguen vivas y continúan ejerciendo atracción sobre seres humanos y animales. La permanencia de la princesa dormida con el grupo de gitanos se asemeja, por tanto, a los casos de adopciones temporales a las que Clébert se refiere como "gitanos de honor" (1965: 157-59). El autor señala que no solo se han visto casos de adopción en los textos históricos o literarios, sino también en conversaciones mantenidas con jefes gitanos:

Jacques Verrière, autor de la canción de gran éxito, *Mon pote le Gitan*, dedicada a la memoria de Django Reinhardt, ha sido "adoptado" por la tribu de los Reinhardt (que son *manuches*). José Reinhardt, el hermano de Django, le colgó personalmente, en la oreja, el aro de oro tradicional. Sin embargo, a mi modo de ver, y después de haber efectuado investigaciones personalmente, estas adopciones son puramente simbólicas, y no creo que Verrière sea considerado de ahora en adelante como un auténtico *manuche*, aunque tenga derecho al título de *phral* (hermano) (1965: 158).

Del mismo modo, los gitanos de *La puerta de los pájaros*, sabían que, tarde o temprano, la princesa tendría que regresar a su lugar de origen, pues pertenecía a un mundo que no tenía nada que ver con el suyo y no opusieron resistencia cuando Merlín les pidió que se la entregaran para devolvérsela a su padre. Igualmente, aunque Esmeralda pasó una temporada con la princesa en el reino, terminó regresando con su familia.

Finalmente, es necesario hacer referencia a las costumbres que selecciona Martín Garzo para concebir a sus personajes. Entre todas las actividades vinculadas al folclore gitano, el escritor escoge solamente aquellas que tienen que ver con el mundo artístico y de la magia: bailes, acrobacias, títeres, quiromancia y espectáculos con animales. Sin embargo, no alude a otros oficios relacionados tradicionalmente con los gitanos, como el de calderero, chalán de caballos o chatarrero, y solo nombra el trabajo de herrero en

la leyenda del clavo ardiente. Es decir, huye de las ocupaciones más convencionales. Selecciona aquellas que recrean espacios coloridos y alegres envueltos, a su vez, en la atmósfera melancólica que producen los espacios oníricos y las alusiones a antiguas leyendas. De esta forma, la obra revela una imagen poética que resucita el mito del gitano feliz, hermoso y libre, por el cual el Romanticismo sustituyó al del buen salvaje.

En resumen, *La puerta de los pájaros*, a diferencia de *Mi hermano Étienne*, presenta la forma de vida errante desde una perspectiva que recuerda al ideal romántico. El escritor también lo incluye, aunque de forma muy breve, en el capítulo nueve de *La princesa manca*, cuando el personaje de Raquel, transformada en jabalí, permanece largas horas contemplando a un grupo de gitanos: "estuvieron bailando alrededor de las llamas. Las gitanas llevaban vestidos llenos de volantes, que se abrían cuando giraban llenándolo todo de maravillosos colores, en los que parecía vivir toda la belleza del mundo" (Martín Garzo 1999: 75). Asimismo, en *Una miga de pan*, habla de un grupo de cómicos que viaja con su furgoneta de pueblo en pueblo. Si bien en esta novela alude a la pobreza desde una perspectiva más realista, e incluso introduce comentarios críticos en cuanto al abuso de los empresarios con sus empleados, no deja, sin embargo, de describir uno de los espectáculos de los cómicos desde un enfoque que evoca el ideal de la belleza: "Fátima se ponía a bailar la música de la película *Candilejas* con un tutú que le daba apariencia de cisne. Una vuelta más y se habría echado a volar" (Martín Garzo 2000: 47-48).

Además de resucitar el mito del gitano bohemio, Martín Garzo se inspira en los cuentos de hadas tradicionales para crear a sus personajes gitanos. No solo la princesa dormida recuerda a la Bella Durmiente o a Blancanieves, sino que también Esmeralda participa de esa caracterización, quizá menos evidente, por no tener una referencia clara y directa, pero se vincula también con los personajes infantiles de los cuentos maravillosos, en tanto que representa igualmente realidades psíquicas más que a una persona real. Es decir, su función consiste más en simbolizar el acceso a los recuerdos olvidados de la infancia o, tal vez, el lado despierto y libre de Constanza, que en mostrar las condiciones de vida de un pueblo itinerante. Es decir, en esta novela los gitanos conforman un telón de fondo que impregna de felicidad y belleza los espacios de la novela a través de sus costumbres relacionadas con el mundo artístico, así como de cierta nostalgia derivada de las referencias legendarias y del mundo de los sueños.

4.6. La pobreza como ideal de libertad en *Caperucita en Manhattan*

En el capítulo dos se ha analizado a miss Lunatic, o madame Bartholdi, desde las teorías relacionadas con el tema de los autómatas, puesto que dicho personaje se identifica con el alma de la Estatua de la Libertad y su hogar oscila entre el interior de la emblemática figura neoyorquina y las calles de la gran ciudad. Este personaje se puede considerar una variante del motivo literario del autómata porque reviste la apariencia de la estatua incluso cuando se encuentra fuera de ella. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, su aspecto y costumbres se identifican con los de una mendiga que refleja el ideal romántico de la libertad en cuanto a la necesidad que manifiesta de alejar las trabas materiales que le impiden desarrollar su potencial emocional e imaginativo. También guarda similitudes con las ancianas curanderas, comentadas en la introducción de este capítulo, que ofrecían consejos y medicinas naturales en los medios rurales para aliviar todo tipo de malestares, así como con los viejos sabios y ermitaños que se han analizado en el capítulo tres.

Sus facultades en el ámbito de la magia se explican como capacidades sobrenaturales propias de los dioses o de las entidades divinas que ayudan al protagonista a encontrar su camino, lo cual revela una tercera faceta. Además de autómata y mendiga, miss Lunatic presenta un conjunto de rasgos que permiten observarla como una variante del arquetipo de lo materno según la perspectiva teórica de Jung. No obstante, esta faceta se analiza en el capítulo seis. Por ahora, veamos qué rasgos relacionados tradicionalmente con la mendicidad revela el personaje de Martín Gaité.

El aspecto físico que materializa el alma de la estatua se corresponde con el de una mujer extremadamente vieja. Luce una cabellera abundante y blanca como la nieve, viste con harapos y lleva un sombrero de grandes alas que le tapa el rostro casi por completo. Además, arrastra siempre consigo un cochecito de niño vacío muy antiguo por el que le habrían ofrecido una suma importante de dinero, pero que nunca ha querido vender. Por el contrario, considera más oportuno aprovecharlo para trasladar muebles viejos hasta alguna almoneda donde no pide a cambio más que un plato de sopa caliente. Sabe leer el futuro en la palma de la mano, posee frascos con distintos ungüentos para aliviar cualquier tipo de dolor y aparece de manera oportuna en aquellos

lugares donde se va a producir alguna desgracia: accidentes de coche, incendios, suicidios, derrumbamientos de paredes, etc. A menudo, canta canciones antiguas con aire de balada, himnos históricos o nanas, y sabe muchas frases que encierran reflexiones existenciales y demuestran un dominio relevante en el ámbito de la literatura.

Otra de sus particularidades es la afición por escuchar historias, pues piensa que de esta forma se puede adquirir más experiencia. Pero su vocación principal consiste en inyectar esperanza en los desheredados de la fortuna a través de sus consejos y sabiduría. En general, la anciana es una figura muy respetada, no solo porque no hace daño a nadie, es discreta y se expresa con gran propiedad, sino también porque, a pesar de sus ropas de mendiga, transmite un aire de altivez e independencia en la forma de moverse y de caminar que no deja lugar al desprecio ni a la compasión.

Miss Lunatic o, lo que es lo mismo, la personificación de la Libertad, presenta algunos puntos en común con la figura literaria del mendigo anterior al desarrollo industrial y, al mismo tiempo, mantiene algunas diferencias significativas. Uno de los rasgos más característicos de la mendiga de *Caperucita en Manhattan* es su afición por cantar, recitar o aludir a fragmentos de textos clásicos, del ámbito literario o filosófico:

No te hice celestial ni terrenal,
ni mortal ni inmortal, con el fin de
que fueras libre y soberano artífice
de ti mismo, de acuerdo con tu designio.
Pico della Mirandola (Martín Gaité 1990: 204)

Aunque la anciana se expresa, en diferentes partes de la novela, a través de composiciones que manifiestan el ideal de la libertad, como la antigua variante literaria del mendigo, sus frases y reflexiones no se prestan, sin embargo, a un enfoque cómico, sino que se revelan como muestra de una sabiduría histórica y literaria adquirida a lo largo de 175 años de vida. Su pensamiento consiste en anteponer por encima de todo el valor de la libertad y despreciar todo aquello que suponga un obstáculo para alcanzar esa existencia suprema propia de los seres divinos. Recordemos que la anciana de esta novela es una de las formas materiales que adquiere la diosa de la Libertad. Es decir, la autora escoge la figura de una mendiga para simbolizar un concepto abstracto.

Para vivir en función de su naturaleza, esto es, del ideal que personifica, miss Lunatic huye con determinación de los bienes materiales y busca el enriquecimiento interior a través de libros, historias, relaciones interpersonales con todo tipo de gente, pero en especial con los desheredados de la fortuna, para ayudarles a resolver sus problemas y, de esta manera, mantiene intacta su esencia, que se desmoronaría si sucumbiera a la tentación del dinero. Sin embargo muestra convicciones muy firmes al respecto. La mendiga ve los billetes como viles papeluchos arrugados que se han convertido en meta y nos impiden disfrutar del camino. Por tanto, cuando el comisario O' Connor le ofrece dinero a cambio de colaborar con la policía se niega rotundamente, pues a la libertad no se le pone precio. Convertirse en chivata le podía proporcionar cierta riqueza material pero la empobrecería moralmente, y la diosa de la Libertad no puede permitirse actuar de ese modo. Si aceptara el trato del comisario, miss Lunatic resultaría incoherente o la veríamos como un personaje cuya función consistiría en representar una caída moral en vez de a una diosa.

Asimismo, la mendiga critica la pobreza emocional que presentan quienes solo viven para ganar dinero, y relativiza los conceptos de millonario y mendigo replanteándolos desde una perspectiva que cuestiona el significado de la palabra "riqueza". Miss Lunatic le cuenta al comisario que, paseando por Central Park, se encontró con un hombre inmensamente rico con el que entabló conversación. Estaba muy desesperado y no sabía por qué. Nada le hacía ilusión y terminaba obsesionándose por tonterías. La anciana aseguró que, al cabo de un rato, parecía ella la millonaria y él el mendigo.

Otros rasgos fundamentales que conforman la caracterización psicológica de Miss Lunatic constituyen, a su vez, características definitorias del motivo literario del ermitaño. La famosa mendiga de Manhattan es conocida sobre todo por los consejos que ofrece a la gente para ayudarles a encontrar la raíz de su malestar. Asegura que todo el mundo tiene alguna historia que contar, algún momento de la infancia que revivir, alguien a quien añorar y algún conflicto para pedir consejos. Los habitantes de Manhattan le agradecen su ayuda inestimable para inyectar fe en los en las personas desesperadas. Incluso llega a convencer a la hija de un cochero angoleño para que no se suicide. También tiene remedios para aliviar diversos dolores. Lleva siempre consigo, en una faltriquera, frasquitos con todo tipo de ungüentos. El más solicitado es el que

sirve para combatir el miedo, que junto con el dinero, se sitúa el polo opuesto de la libertad. Miss Lunatic, al igual que los ermitaños, es curandera y ofrece su sabiduría, en forma de consejos, a todo aquel que atravesase una situación complicada. Sin embargo, la diferencia más interesante respecto de los ermitaños es que no permanece fija en un lugar determinado, sino que es ella misma quien va en busca de las personas que necesitan ayuda. El éxito de sus consejos responde a la experiencia de una larga vida, superior a la de cualquier mortal, que supera los límites de la materia perecedera pues, al fin y al cabo, la mendiga no es humana sino un alma o una entidad abstracta: en definitiva, la diosa de la Libertad.

Su figura de anciana respetable y sabia se relaciona con la del ermitaño Cambof de "El castillo de las tres murallas", quien, a pesar de las diferencias significativas que mantiene respecto a miss Lunatic, también es un personaje cuya sabiduría se basa en los conocimientos que adquiere su espíritu inmortal a lo largo de los años y, como ella, llega a la conclusión de que a través de los bienes materiales no se alcanza la felicidad ni la libertad. Ambos personajes de Martín Gaité, tanto la mendiga como el ermitaño, son seres inmortales cuya materia constitutiva se supedita a su espíritu y relativizan, así, el valor del cuerpo, que no tiene por qué ser siempre el mismo y, además, es solamente un reflejo de ese espíritu, el verdadero protagonista de las historias. El anciano oriental encarna el alma de un sabio que perdura en el tiempo traspasando los límites de la muerte y que simboliza el concepto de la sabiduría. Del mismo modo, en *Caperucita en Manhattan*, además de representarse el concepto de libertad a través de la emblemática estatua, también se emplea la figura de una mendiga, pues solamente es libre quien no tiene miedo ni le aprisiona el dinero.

En resumen, miss Lunatic reúne una serie de características que recuerdan a la figura del mendigo propia del Romanticismo, al motivo literario del mendigo previo al desarrollo industrial, a los ermitaños y viejos sabios, que se han analizado en el capítulo tres, y también a las viejas curanderas que fueron perseguidas por las autoridades en la Edad Moderna por practicar sus artes de magia. En cuanto al primer punto señalado, es preciso recordar que la forma de vida libre de los gitanos se presentó ante los ojos de los poetas del Romanticismo como un ideal que se oponía a la rígida sociedad burguesa, por lo que transfiguraron las duras condiciones de los itinerantes en imágenes poéticas de belleza, libertad y lealtad. Del mismo modo que sucedió con los gitanos, los poetas

románticos se inspiraron en los mendigos para alcanzar el ideal de libertad a través de sus creaciones literarias. Miss Lunatic representa, en este sentido, un claro vínculo con aquellos mendigos del Romanticismo cuya forma de vida, lejos de suscitar lástima, provocaba la admiración por su forma de vida libre, al margen de lo establecido. Sin embargo, Martín Gaité va más allá con la caracterización de su personaje y eleva el ideal de la libertad hasta el máximo extremo, hasta el punto de convertir a su mendiga en una entidad abstracta que representa el concepto de libertad en sí mismo: en la diosa de la Libertad. Por este motivo, aunque también guarda un vínculo muy estrecho con el motivo literario del mendigo anterior al siglo XIX, que se expresa por medio de canciones y poesías que celebran la libertad, su naturaleza de entidad abstracta o diosa no permite presentarla como una figura cómica, ociosa o embustera, en la línea de los mendigos que protagonizan *The Jovial Crew or The Merry Beggars* (1641) o *The Beggar's Wedding* (1676). Por el contrario, sus frases y poesías, puesto que proceden de una diosa, y no de una mendiga común, solo pueden observarse como una manifestación de su larga experiencia vital, que la erige a su vez en símbolo de la sabiduría. Llegados a este punto se puede comprender bien la relación que presenta miss Lunatic, al mismo tiempo, con el motivo literario del ermitaño, o del viejo sabio en general cuya función consiste en ayudar a los demás a resolver sus problemas, ya sean físicos o psíquicos, con la salvedad de que en este caso lo representa una figura femenina.

Finalmente, en cuanto a las características que comparte miss Lunatic con las viejas curanderas, cuyas características expone Rheinheimer en *Pobres, mendigos y vagabundos*, es preciso hacer referencia a su capacidad para leer el futuro en la palma de la mano, así como a los frascos con distintos ungüentos que emplea para aliviar cualquier tipo de dolor. Sin embargo, una vez más, su naturaleza de entidad divina solo permite identificarla de forma parcial con las viejas curanderas de la Edad Moderna que fueron perseguidas por las autoridades, pues no resultaría coherente que la diosa de la Libertad, una entidad sobrenatural que representa también la sabiduría en su máximo exponente, fuera reducida por seres humanos comunes. Por el contrario, lo más lógico es que despierte el respeto y la veneración de los mortales. Por ejemplo, en el capítulo seis de la novela, el comisario O' Connor manifiesta su falta de comprensión ante las

características y valores de la peculiar anciana, así como la admiración que siente al mismo tiempo por ella.

Se puede concluir este apartado, por tanto, afirmando que el personaje de Martín Gaité no se trata simplemente una figura que representa la mendicidad de forma idealizada sino que constituye una especie de alegoría de la libertad y la sabiduría que la vincula con el arquetipo del viejo sabio. Así pues, no es posible identificarla completamente con las características reales de las curanderas y, por el mismo motivo, tampoco tiene cabida que se preste al enfoque cómico del motivo literario del mendigo previo al siglo XIX, a pesar de que comparta con esta figura la tendencia a expresarse a través de composiciones líricas.

4.7. Recapitulación

A lo largo de este capítulo se han analizado diferentes personajes, o colectivos de personajes, cuya pobreza se presenta, por un lado, desde un punto de vista que idealiza su forma de vida libre y, por otro, desde una perspectiva que pretende reflejar de forma realista las duras condiciones de vida de los grupos sociales más desfavorecidos.

Las obras que idealizan la pobreza se corresponden con las de Martín Garzo y Martín Gaité. Es decir, *La princesa manca*, *La puerta de los pájaros* y *Caperucita en Manhattan* ofrecen una imagen de los pobres -del ciego, de los gitanos y de miss Lunatic respectivamente- que emergen como figuras simbólicas, con un trasfondo legendario, que aluden al ideal de la libertad. En el caso del viejo ciego y hechicero de *La princesa manca*, que forma junto a su hijo una pareja que recuerda en parte a la tradición del ciego y el lazarillo, es destacable el vínculo intertextual que establece con el *Ramayana*, pues Martín Garzo recrea la idealización de la vida apartada en armonía con la naturaleza que se describe en el texto épico de la India antigua en relación con los ermitaños. Asimismo el anciano de *La princesa manca* mantiene puntos de conexión con el matrimonio de ancianos del *Ramayana* que viven en medio de la naturaleza y cuyo hijo, del que dependían para salir adelante, muere accidentalmente por una imprudencia del rey Dazaratha. Sin embargo, en la novela de Martín Garzo, el hijo no muere, sino que permanece vivo con el pecho atravesado por una flecha en un estado de debilidad y sufrimiento que le impide cumplir con la función de lazarillo. Es decir, a

partir del accidente se establece una relación de mutua necesidad para sobrevivir entre el anciano y el joven moribundo.

Además de evocar el ideal de la vida eremítica en contacto con la naturaleza, el ciego presenta la faceta de viejo hechicero cuya función es devolver al universo el orden que le corresponde para que se cumpla el destino que el rey había alterado impidiendo la boda entre su hija y el joven moribundo al que años atrás había herido con una flecha. En este sentido, el anciano se vincula con el arquetipo del viejo sabio junguiano, que, en principio, responde a las características de un mago maligno, pues deja dormida a la princesa de forma permanente para que se reúna en el mundo de los sueños con su hijo, el joven moribundo. Sin embargo más adelante se explica que lo único que hace el anciano ciego a través de su hechizo es invocar el orden natural de la vida. Por tanto, el personaje de Martín Garzo también se relaciona con las antiguas figuras mitológicas que velaban por el cumplimiento del destino. Es decir, en ningún momento, a lo largo de la novela, se presenta la figura del pobre desde una perspectiva realista, sino desde un punto de vista mitológico y simbólico cuya imagen alude tanto al ideal de la vida eremítica en la naturaleza que aparece en el *Ramayana*, como al arquetipo junguiano del viejo sabio y a las figuras mitológicas que materializan el concepto del destino.

La siguiente obra de Martín Garzo, que también muestra la pobreza de forma idealizada, es *La puerta de los pájaros*, cuyos personajes gitanos presentan una serie de características que se pueden dividir en tres ejes fundamentales: en primer lugar, cabe señalar su relación con el mito del gitano bohemio del Romanticismo, especialmente a través del personaje de Esmeralda, que alude a la gitana que protagoniza la novela de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*. En segundo lugar, es preciso llamar la atención sobre el esquema literario del noble raptado por los gitanos en su más tierna infancia y que convive con ellos, como un miembro más de la familia, hasta que descubre su verdadera identidad. Finalmente, en tercer lugar, otra característica reseñable es su semejanza respecto a los personajes de los cuentos de hadas, como se puede observar con el personaje de Olivita, una figura infantil cuyo encanto sugestivo procede de cierto carácter sobrenatural y onírico, a diferencia de las gitanas del Romanticismo, que conforman símbolos eróticos.

El ideal romántico de la libertad y de la vida bohemia se vislumbra a lo largo de la novela a través de diversas imágenes mágicas y misteriosas dotadas de referencias legendarias, como el milagro de las rosas o la leyenda del clavo ardiente, que constituyen alrededor de los gitanos un halo de belleza y nostalgia al mismo tiempo. En cuanto al esquema literario clásico del noble raptado por los gitanos, cabe señalar que *La puerta de los pájaros* presenta dos acciones que lo evocan. Por una parte, Constanza se desvincula a la fuerza de su origen noble y, por otra, convive durante una década con unos gitanos que la acogen como un miembro del grupo más hasta que, al llegar a la edad adulta o, lo que es lo mismo, hasta que se rompe el hechizo y la princesa se despierta, puede regresar a palacio. Llegado este momento no solo recupera su forma de vida anterior sino que, además, se convierte en reina.

Este último aspecto, junto con el hechizo de sueño, constituyen asimismo dos características fundamentales en la trayectoria de la protagonista que la vinculan con las figuras femeninas de los cuentos maravillosos, como por ejemplo *La bella durmiente* o, incluso, *Blancanieves*, ya que, al igual que ella, Constanza vive bajo la protección de otras personas hasta que está preparada para alcanzar un estadio de vida superior que se representa a través del matrimonio con un príncipe y el ascenso al trono. Esta semejanza entre la protagonista y las figuras de los cuentos maravillosos se extiende también a las gitanas que se ocupan de la princesa, Esmeralda y Olivita, pues ambas se muestran como personajes infantiles vinculados con espacios oníricos que aluden al inconsciente, como el mundo de los sueños de Constanza o el bosque donde Olivita se puede contemplar a sí misma con varios años menos, junto a otras figuras etéreas que representan las infancias perdidas.

La última obra analizada que presenta la pobreza desde un punto de vista idealizado se corresponde con *Caperucita en Manhattan*, de Martín Gaité, cuyo personaje, miss Lunatic, revela una serie de características que se pueden ordenar en cuatro ejes fundamentales. La mendiga, que parece formar parte del espacio onírico de la protagonista, evoca, en primer lugar, el ideal romántico de la libertad; en segundo lugar, tiene puntos en común con el motivo literario del mendigo anterior al desarrollo industrial, que se expresa por medio de composiciones líricas; en tercer lugar, se vislumbran en miss Lunatic algunos rasgos de los ermitaños y de los viejos sabios que se han analizado en el capítulo tres; y, finalmente, en cuarto lugar, la mendiga

manifiesta ciertas características que la vinculan con las viejas curanderas de la Edad Moderna que fueron perseguidas por las autoridades.

Del mismo modo que la forma de vida libre de los gitanos fue presentada por los poetas del Romanticismo como una existencia ideal en contraste con la rígida sociedad burguesa, la figura del mendigo se convirtió en un medio para expresar el ideal de la libertad. Martín Gaité, al igual que los poetas del Romanticismo, presenta a una mendiga que no provoca lástima sino admiración. No obstante, la autora salmantina eleva el ideal hasta el máximo exponente y convierte a su personaje en la misma diosa de la Libertad, por lo que, a pesar de estar muy vinculada también con la figura del mendigo previa al desarrollo industrial, que se expresa a través de composiciones líricas, no es posible presentarla como una figura cómica, ociosa o embustera, lo que no la exime de mantener cierta dosis de sentido del humor, siempre guardando coherencia con su naturaleza de anciana sabia y diosa.

En este primer aspecto, en el de anciana sabia, recuerda profundamente al ermitaño Cambof, que aparece en el cuento de la misma autora "El castillo de las tres murallas", quien al igual que miss Lunatic, ayuda a los demás personajes a resolver sus enfermedades físicas y psíquicas sirviéndose de su sabiduría. Además, ambas figuras rechazan el mundo material hasta el punto de convertirse ellos mismos en entidades cada vez más espirituales: a medida que avanzan las narraciones se puede observar que sus cuerpos son cambiantes y la esencia de su caracterización se encuentra en sus almas inmortales.

Finalmente, en cuanto a las características que tiene en común miss Lunatic con las viejas curanderas, destacan la quiromancia y su colección de ungüentos que sirven para curar cualquier tipo de dolor. No obstante, como se ha señalado anteriormente, Martín Gaité presenta a la mendiga como una entidad divina, por lo que su personaje de ningún modo puede verse perseguido por las autoridades, sino como objeto de respeto y veneración entre los seres humanos. En resumen, miss Lunatic no es solo una mendiga que representa la existencia sin ataduras materiales, sino que ella misma es la Libertad.

En definitiva, las tres obras que se han comentado hasta aquí presentan la pobreza desde un punto de vista idealizado; sin embargo, se pueden observar algunas diferencias entre ambos escritores. En el caso de Martín Garzo, la forma de vida de sus personajes, tanto la del ciego y su lazarillo como la de los gitanos, constituye una versión renovada

de los antiguos tópicos literarios del *locus amoenus* y el *beatus ille*, pues su idealización depende fundamentalmente de los espacios naturales donde habitan. Ambas obras presentan espacios naturales con ciertas connotaciones paradisiacas y en *La princesa manca*, además, se percibe un elogio a la vida retirada en el campo. Por el contrario, miss Lunatic, el personaje de Martín Gaité, no vive en un espacio natural ni idílico, sino en la ciudad de Nueva York. Su idealización no depende, por tanto, del entorno donde habita, sino de su carácter divino. No obstante, sí guarda cierto parecido con el viejo ciego y hechicero de Martín Garzo, puesto que ambas figuras presentan algunas características propias del arquetipo del viejo sabio junguiano que se ha analizado en el capítulo tres: una edad muy avanzada y prácticas mágicas para ayudar a otros personajes. Asimismo, los dos recuerdan a las antiguas figuras mitológicas del destino. En el caso de miss Lunatic, este aspecto se analizará con más detalle en el capítulo seis.

A diferencia de *La princesa manca*, *La puerta de los pájaros* y *Caperucita en Manhattan*, la novela *Mi hermano Étienne*, de Óscar Esquivias, presenta la pobreza desde una perspectiva que pretende mostrar de forma realista las condiciones de vida de los sectores sociales más desfavorecidos. Por una parte se ha analizado la trayectoria del personaje judío Vidal y, por otra, la forma de proceder de un grupo de bandidos y sus nefastas consecuencias. Para abordar el análisis de Vidal se ha tenido en cuenta la obra de Bernard Lazare *L'antisémitisme: son histoire et ses causes* (1894), sin olvidar que se trata de un estudio bastante antiguo y probablemente no imparcial. Mientras que el análisis de los bandidos se ha abordado desde las teorías que presenta Martin Rheinheimer en *Pobres, mendigos y vagabundos*.

Según Bernard Lazare, a pesar de que en 1791 la Asamblea Constituyente votó la admisión de los judíos como ciudadanos activos e, incluso, un sector de esta población ya se había emancipado anteriormente, la gran mayoría continuaba viviendo en la miseria. El personaje de esta novela refleja la situación vital de esa mayoría de la que habla el autor francés; sin embargo, presenta algunas diferencias. Pues en *Mi hermano Étienne* no se explica la falta de integración de los judíos como consecuencia de unas costumbres seculares muy arraigadas en su mentalidad que les impedía modificar su forma de vida, sino desde el punto de vista del personaje afectado, es decir, haciendo hincapié en la falta de empatía que sufre el judío por parte de la sociedad cristiana. En cuanto a los dos tipos de judíos que establece Bernard Lazare —la parte reformadora

que no aceptaba su situación inferior y trabajó por emanciparse y la que continuó aferrada a sus oficios de ropavejeros o prestamistas usureros— Vidal no se identifica con ninguno de ellos por completo, pues, aunque el personaje es consciente de su situación inferior y busca tímidamente integrarse en la sociedad cristiana, no muestra, sin embargo, las características intelectuales de los judíos reformadores que trabajaban para lograr la emancipación.

Para ofrecer un estudio más completo sobre las diferentes caras de la pobreza que aparecen en la novela de Óscar Esquivias, además del personaje de Vidal, se han observado también los personajes dedicados al bandidaje, estableciendo una comparación entre sus características y las de los bandidos de los siglos XVII, XVIII y XIX que presenta Rheinheimer (2009: 148) en su obra. Según la perspectiva histórica de este autor, las bandas estaban formadas por personas de los sectores sociales más pobres y marginales. Era frecuente que se reclutasen soldados rasos, jornaleros, criados, judíos, gitanos o pequeños delincuentes. Incluso a principios del siglo XIX, cuando la Ilustración había puesto medidas para reintegrarlos, todavía existían bandidos procedentes de este tipo de oficios. La mayor parte de ellos permanecían activos durante poco tiempo y sus ganancias eran mínimas en comparación con el riesgo que corrían. Respecto a su estructura organizativa, algunos se constituían para poner en marcha una única acción y otros, por el contrario, mostraban una jerarquía más compleja.

Al aplicar esta información histórica a la novela de Óscar Esquivias se observa que el bandido Claude Dumons, a quien describe con más detalle, reúne esta serie de características, pues procede de las capas sociales más pobres, entre sus oficios se encuentran el de criado, mozo de cuadras y simple jornalero; además, queda de manifiesto el gran riesgo que corre cuando las autoridades se lo llevan prisionero casi inmediatamente después de robar. En cuanto a la estructura jerárquica de la banda, formada por él y dos personajes más, parece claro que coincide con la de los bandidos que, según Rheinheimer, se organizaban para llevar a cabo una única acción.

Aunque la banda de *Mi hermano Étienne* presenta muchos puntos en común con los bandidos que se describen en *Pobres, mendigos y vagabundos*, llama la atención que su forma de proceder sea precisamente la opuesta a la que señala Rheinheimer. Según este autor, los bandidos evitaban que se diera la alarma cerrando el paso a las iglesias o cortando las cuerdas de las campanas. Por el contrario, los personajes de Esquivias se

las ingenian para sembrar la alarma en el pueblo haciendo sonar la campana a altas horas de la noche para provocar agitación y confusión entre los habitantes de Montbrun y pasar desapercibidos mientras cometen actos delictivos. En cuanto a la relación de la banda organizada con la trayectoria del judío, se puede afirmar que ambas caras de la pobreza no guardan relación entre sí; no obstante, el hilo argumental de la novela muestra cierto vínculo entre las dos formas de vida, en tanto que los conflictos que provocan los bandidos se llevan por delante la vida de vendedores ambulantes, cómicos y otros miembros de los sectores sociales más pobres.

En definitiva, a lo largo de este capítulo se han analizado cinco tipos de personajes pobres, desde un punto de vista simbólico, mitológico y legendario, en el caso de las obras de Martín Garzo y Martín Gaité, y desde una perspectiva histórica en el caso de la novela de Esquivias. Con el objetivo de facilitar su comparación, a continuación se muestra de forma esquemática una tabla con las principales características que presenta cada uno de ellos.

PERSONAJES	ENFOQUE	TIPO DE POBREZA	VÍNCULOS INTERTEXTUALES O HISTÓRICOS
Viejo hechicero	Idealizado	Ciego desvalido	-Tradicón del ciego y el lazarillo - <i>Ramayana</i> -Romanticismo -Arquetipo del viejo sabio -Figuras mitológicas del destino
Gitanos	Idealizado	Itinerantes	-Romanticismo -Antiguas leyendas -Esquema literario del falso gitano -Cuentos de hadas
Miss Lunatic	Idealizado	Mendiga	-Romanticismo -Motivo literario del mendigo previo al desarrollo industrial -Arquetipo del viejo sabio -Figuras mitológicas del destino
Vidal	Histórico	Vendedor ambulante judío	Judíos franceses, y europeos, no reformadores de los siglos XVIII-XIX
Étienne Galeron, Claude Dumons y Henri Cardeilhac	Histórico	Bandidos	Bandidos franceses, y europeos, de los siglos XVII, XVIII y XIX

CAPÍTULO V

LA REBELDÍA POLÍTICA COMO FORMA DE PROTESTA INDIVIDUAL Y COLECTIVA

5.1. Consideraciones iniciales

El rebelde se enfrenta al vencedor, niega la lealtad a alguna persona o se opone a obedecerla. Puede mostrar una resistencia pasiva negándose a cumplir las normas establecidas o, por el contrario, puede poner en marcha una resistencia activa empleando la fuerza contra una autoridad que ya no reconoce. Su reacción nace de manera espontánea al sentir que se ha infringido una norma moral, al margen de las leyes o normas convenidas, e implica un agudo sentido de la justicia. El factor fundamental del motivo literario es, por tanto, la comprobación objetiva de que se produce un hecho injusto, pues si el personaje presenta rasgos psicopáticos rebasa los límites del concepto. Elisabeth Frenzel distingue tres tipos de rebelde:

El sentimiento de justicia del rebelde puede sublevarse contra todo el orden del mundo y entonces se trata de un rebelde metafísico; puede sublevarse contra un régimen político o un orden social y entonces es un rebelde político o social, y puede sublevarse contra concepciones o acciones particulares de grupos humanos o de sus representantes y entonces se le puede conceptualizar de rebelde intelectual (1980: 286).

En la literatura es muy frecuente el tipo de rebelde político que se enfrenta a la autoridad del Estado y del orden social, que concede a los ciudadanos cierto derecho de protesta contra el abuso de poder pero que tiende a combatir al rebelde apoyándose en el orden y en las leyes. En general, la rebeldía procede de situaciones en las que se cierra la vía jurídica. Históricamente, la Iglesia cristiana, apoyándose en santo Tomás de Aquino, solamente aceptaba la eliminación violenta de un régimen en el caso de que hubiera un usurpador ilegítimo, sin embargo, frente a un gobierno legal corrompido, al súbdito cristiano solo se le permitía tener paciencia y sufrir. En contraste con el mártir, el rebelde puede reaccionar con hechos, incluso con la fuerza, llegando, en ocasiones, a

vulnerar la libertad de los demás traicionando sus ideales. El punto intermedio entre el sufrimiento y el despotismo del rebelde lo reflejan las epopeyas medievales de sublevados, que presentan la reconciliación entre señores feudales y feudatarios acorde a la concepción política y estética del momento. La época barroca fue la primera que no dudó en mostrar rebeldes fracasados. En *La tragedia del Duque de Berganza* (hacia 1640), A. Cubillo de Aragón, "en consonancia con la situación real de un poder central regio fortalecedor, se puso del lado de la realeza y en contra del duque que se rebela por causa de los privilegios de la alta nobleza y que por las amonestaciones del rey se siente aún más fortalecido en su pretensión legal y termina en el patíbulo" (Frenzel 1980: 287).

A finales del siglo XVIII, el desarrollo del pensamiento ilustrado reforzó la figura del rebelde político desde un nuevo concepto de la justicia contrario al absolutismo del Antiguo Régimen. En 1773, Goethe publicó su conocida tragedia *Götz von Berlichingen*, inspirada en la vida de un caballero de los siglos XV-XVI conocido, principalmente, por participar en la guerra de los campesinos alemanes, que tuvo lugar en el Sacro Imperio Romano Germánico entre 1524 y 1525. Goethe lo presentó como un abanderado de la resistencia popular a la autoridad política y religiosa alemana de la época. Más adelante, en *La hija del capitán* (1836), Alexander Pushkin también se inspiró en una figura real para escribir su obra, en un "rebelde de la historia rusa, el cosaco Pugacëv, y su rebelión desde 1773 a 1774, y, en contraste con la historiografía oficial, la justificó en parte al poner de relieve el valor y la caballerosidad de Pugacëv" (Frenzel 1980: 288). Los principales motivos del levantamiento parece que fueron las míseras condiciones de vida de los cosacos y, en general, de toda la servidumbre rusa, sustentadas por la estructura política que imperaba en la Rusia de aquellos años con la emperatriz Catalina II.

Más adelante, en el siglo XIX, se desarrolló la variante del rebelde intelectual, cuya forma de proceder no se caracteriza por derramar sangre o dar golpes de Estado, sino que se enfrenta a acciones particulares de grupos humanos por medio de la palabra. Este tipo de rebelde adquirió relieve especialmente en la literatura nórdica de temática social. Entre sus obras destacan: *La comedia del amor* (1862), *Brand* (1866) o *César y Galileo* (1873), del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. No obstante, en el siglo XX, a partir del expresionismo, comenzó a actualizarse cada vez más la figura del rebelde político. El revolucionario y dramaturgo alemán Ernst Toller publicó, a principios de los

años veinte, los dramas *El hombre masa* y *Los destructores de máquinas*, correspondientes con los ideales del Levantamiento Espartaquista, nombre con el que se conoce a la huelga general y las luchas armadas que se desarrollaron en Berlín entre el 5 y el 12 de enero de 1919. A pesar de que este nombre se ha generalizado, la Liga Espartaquista, que más tarde se convertiría en el Partido Comunista de Alemania, no inició dicho levantamiento. En las obras, el autor reflexiona sobre el valor de la lucha por la emancipación humana y colectiva. Esta idea le lleva a abordar uno de los temas que van a transformar la reflexión social en el siglo XX: el tema de las Masas y su comportamiento. En España lo vemos en *La rebelión de las masas* (1930), de Ortega y Gasset.

Frenzel no se detiene en ningún ejemplo hispánico, pero sería interesante considerar en qué medida se ajustan a su idea de "rebelde" los cabecillas de la Revuelta de los Comuneros o las rebeliones contra el poder español en territorio americano. Según Físcer Lamelas (2011: 2) las revueltas comuneras de Castilla, que se producen en 1520-21, parten de una crisis de tipo identitario en torno a la hegemonía y legitimidad del poder regio en el imperio castellano. Unas élites extranjeras flamencas dirigidas por el emperador Carlos V tratan de captar desde Flandes el poder político y económico de Castilla sin tener en cuenta a los naturales castellanos y apropiándose de los recursos económicos del reino para financiar las campañas imperiales. A raíz de esta crisis se inicia la Guerra de las Comunidades en la primavera de 1520 con el levantamiento de algunas de las principales ciudades castellanas contra los gobernantes extranjeros nombrados por Carlos V (Carlos I de España).

Los orígenes del enfrentamiento fueron variados y complejos: a partir de la muerte de Isabel la Católica, la situación política era muy inestable en Castilla, y su hija, Juana, reinó por poco tiempo porque la declararon incapaz por locura. Entonces, el reinado pasó a su marido Felipe el Hermoso y, tras su muerte a Carlos I, el hijo de ambos, que estaba en Flandes. El nuevo rey, que apenas habla castellano, llega acompañado por un gran número de nobles y clérigos flamencos, y empieza a pedir dinero para apoyar su elección como Emperador. Cuando el 20 de mayo de 1520, se marcha de Castilla para ser nombrado Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, deja como regente al cardenal Adriano de Utrecht. A partir de entonces, el levantamiento no tarda en cobrar fuerza desarrollándose primero entre ciudades como

Toledo y Segovia, y más tarde otras como Zamora, Toro, Madrid, Guadalajara, Ávila, Salamanca o Burgos. Durante el verano de 1520, y sobre todo tras el incendio de Medina del Campo por las tropas imperiales, se suman más ciudades a la rebelión. La insurrección se convirtió en una rebelión antiseñorial y tras un año de luchas, el 23 de abril de 1521, las tropas comuneras y las imperiales se enfrentaron en la batalla de Villalar. El ejército comunero quedó destruido y se ejecutó a sus líderes: Padilla, Bravo y Maldonado.

Si se acude a las teorías de Frenzel, podemos observar que las tropas comuneras se ajustan a su idea de "rebelde" en varios aspectos. Además de sentir que se infringen normas morales, como la apropiación de los recursos económicos del reino, los castellanos presentan un agudo sentido de la justicia y se levantan contra una autoridad que no reconocen, aunque finalmente fracasan.

Otro ejemplo hispánico significativo, que también se ajusta a las teorías de Frenzel de forma similar, es el de las rebeliones contra el poder español en territorio americano. Desde 1810 estallan en distintas ciudades de Hispanoamérica varias revoluciones cuyas causa fundamental se encuentra, según el historiador John Lynch, en las reformas borbónicas que transforman el sistema comercial y la organización política de la América española:

Para Lynch, antes de dichas reformas las colonias eran en la práctica independientes, pues España no contaba con recursos para controlarlas. Las reformas intentaron revertir esa situación y hacer más sólido el lazo colonial, lo cual perjudicó enormemente a los criollos y los llevó a plantearse la necesidad de la independencia (Pasino, s.f.)

Sin embargo, otros historiadores proponen una explicación diferente. Tulio Halperin Donghi considera, por su parte, que para entender las causas de las revoluciones hispanoamericanas es necesario tener en cuenta acontecimientos del contexto internacional, y en concreto el europeo. Este contexto está marcado por las guerras napoleónicas y por los sucesos que se desarrollan en España entre 1808 y 1815 (citado en Pasino, s.f.) En cualquier caso, durante el siglo XIX (y también durante el período colonial) afloran muchas protestas locales, algunas de ellas de una duración y extensión geográfica considerables, que fueron la respuesta por parte de diferentes de

grupos sociales contra abusos de varios tipos: "abusos administrativos o de oficiales locales, como los alcaldes mayores y corregidores; protestas antifiscales, quejas contra la violación de derechos de aguas, tierras, o de trabajadores, y contra la amenaza a prácticas religiosas tradicionales por parte del poder oficial" (Hamnett 1995: 48).

Tras esta introducción que presenta diferentes obras literarias basadas en protestas de índole político y también algunos conflictos históricos reales, se va a observar cómo se revela el motivo literario del rebelde en la narrativa infantil y juvenil de Carmen Martín Gaité y Óscar Esquivias. En primer lugar, se analizará de qué manera se organizan los habitantes del pueblo ficticio de Belfondo que aparece en "El castillo de las tres murallas" contra la tiranía y la avaricia de Lucandro. A continuación se observarán las acciones políticas que emprenden los protagonistas de *El signo de los valientes (Mi hermano Étienne y Étienne el Traidor)* en el contexto histórico de la Revolución francesa, y, finalmente, se examinarán las características de un grupo guerrillero ficticio que evoca la Revolución Sandinista.

5.2. La unión del pueblo contra la opresión en "El castillo de las tres murallas"

Entre las obras literarias españolas más significativas, en cuanto a rebeldía contra el poder opresor se refiere, y que constituyen un paralelismo importante respecto al cuento de Martín Gaité que se va a analizar a continuación, se encuentran *El alcalde de Zalamea* (1636), de Calderón de la Barca, y *Fuenteovejuna* (compuesta hacia 1613 y publicada en 1618), de Lope de Vega. La primera obra señalada narra el drama ocurrido en Zalamea de la Serena hacia 1580, cuando las tropas españolas de Felipe II pasan por el pueblo de camino a la guerra de Portugal. El capitán Don Álvaro de Ataíde, un personaje de extracción nobiliaria, se aloja en casa de Pedro Crespo, un labrador rico de la zona que tiene una hermosa hija llamada Isabel a quien don Álvaro rapta y ultraja. Pedro Crespo intenta enmendar la ofensa del capitán ofreciéndole bienes para que se case con su hija, pero Don Álvaro la rechaza por ser de clase inferior. En pleno conflicto, Pedro Crespo es elegido alcalde de Zalamea y hace ejecutar a don Álvaro, y el pueblo se levanta en armas contra los soldados. Finalmente, el rey Felipe II llega a

Zalamea y revisa la actuación irregular de Pedro Crespo, pero considera que ha actuado de forma justa y le nombra alcalde perpetuo de la villa.

Por otro lado, el argumento de la segunda obra señalada se basa en un hecho histórico que acaeció en la localidad cordobesa de Fuenteovejuna⁸ durante el período de los Reyes Católicos (1474-1535). Pastores y labradores sufren la tiranía del poder feudal a través de la figura del Comendador, quien trata de seducir a las mujeres del pueblo o se hace con ellas por la fuerza. Incluso llega a irrumpir en la boda de Laurencia y Frondoso para exigirle a la mujer su "derecho de pernada". Varios hombres se la llevan por la fuerza y toman prisionero a Frondoso convirtiendo la celebración en una oscura tragedia. Poco más tarde, Laurencia reaparece en escena, herida y humillada, y pronuncia un sobrecogedor discurso ante su padre y los demás hombres del pueblo, instándoles a tomar medidas para poner fin a los agravios que sufren las mujeres a manos del tirano.⁹ A partir de ese momento, cobra protagonismo el personaje de Mendo, haciendo que el pueblo tome conciencia para enfrentarse al Poder y, tras reunir hachas, piedras y otras armas, logran hacerse con la cabeza del Comendador. Entonces, el pueblo entero, y no un personaje individual, se convierte en el protagonista, frente al antagonista representado por el poder feudal. La unidad se muestra como la clave del triunfo, y ningún habitante, pese a la tortura a la que se ven sometidos, acusa a ningún otro ante el juez. Por tanto, cada vez que les pregunta a cada uno de ellos: "¿Quién mató al Comendador?" la respuesta siempre es: "Fuenteovejuna, señor". Solo los Reyes consiguen finalmente establecer el orden sentando el precedente de la unión del pueblo y la realeza contra la tiranía del poder feudal.

⁸ A partir de la Guerra Civil en España (1936-1939) se incrementa en la Unión Soviética el interés por el teatro español. Cuando estalla el conflicto en 1936 la URSS apoya a los republicanos de izquierdas: se organizan espontáneamente mítines de solidaridad con los antifascistas españoles y se hacen colectas de dinero en las fábricas para ayudar a los combatientes que luchan por la República. En esta atmósfera de creciente interés por todo lo relacionado con España no resulta extraña la idea de estrenar en Leningrado el ballet *Laurencia* (1939), basado en *Fuenteovejuna*. Además, en esta época, la Unión Soviética crea un nuevo repertorio para el ballet y el teatro denominado "ideológicamente correcto". Sin embargo, la obra de Lope de Vega ya había cosechado dos triunfos en Rusia. El primero de ellos tuvo lugar el 18 de marzo de 1876 en el teatro Maly de Moscú y fue representado de tal manera que el final promonárquico pasó casi desapercibido; es decir, el tema del rey justiciero fue eclipsado por el de los campesinos unidos contra los poderosos. El segundo éxito tuvo lugar el 1 de mayo de 1919 en el Kiev revolucionario. El director de teatro Konstantín Mardjanov, que era comunista, modificó la obra reduciendo a cero la relevancia del rey católico (Chiginskaya 2016: 345-346).

⁹ En esta parte de la obra se ensalza el "tópico del honor o de la honra": un hombre no es hombre si no cobra la vida quien ha agraviado a una mujer. No se trata de una simple venganza, sino de una cuestión de honor, muy importante en la sociedad de la época. Si la mujer no está casada, el padre o los hermanos tendrán que defender la honra mancillada. Si nadie puede defenderla, se guardará el asunto en secreto.

En "El castillo de las tres murallas", Martín Gaité presenta una variante del arquetipo que evoca este esquema clásico de la unión del pueblo contra la opresión y el atropello. Aunque los motivos que impulsan la rebeldía en este cuento parten de otros perjuicios sociales, la toma de conciencia como grupo para derribar al tirano conforma igualmente la estructura del arquetipo y materializa, por tanto, la famosa frase "la unión hace la fuerza". El refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes expone su significado en los siguientes términos: "Contando con la colaboración y solidaridad de muchas personas, ya sean fuertes o en apariencia débiles, se puede alcanzar el éxito, vencer a cualquier rival o salir airoso de una situación difícil" (Centro Virtual Cervantes s.f.) Es decir, la fuerza de la rebeldía procede en ambos casos de un colectivo más que de una figura individual. La única personalidad destacada en el grupo homogéneo es el joven Amir, que termina convirtiéndose en el caudillo de la empresa de forma similar al personaje de Laurencia en *Fuenteovejuna*.

En el cuento de Martín Gaité la mayoría de los habitantes de Belfondo eran vasallos de Lucandro, el personaje misántropo que se ha analizado en el primer capítulo. Él les había cedido algunas tierras para que las sembraran y se beneficiaran de sus frutos, pero no porque se apiadara de su pobreza. Sus síntomas de generosidad nacían, por el contrario, de una mente retorcida que solo trabajaba en favor de sus supuestos beneficios. Pensaba que, de esta manera, se sentirían agradecidos y no pensarían en robarle ni en pedirle nada. Pero las tierras no daban buenas cosechas porque eran pedregosas y, además, Lucandro les exigía pagar un tributo. En consecuencia, bastante gente terminaba muriendo de hambre. Los belfondinos querían cambiar sus tierras por otras que tenía el misántropo al otro lado del valle, pero no se atrevían a decírselo, pues las pocas veces que salía a caballo, pasaba al lado de los vecinos mirando hacia el horizonte, como si no los viera. Cuando se enteraron de la existencia de la misteriosa Serena, atisbaron un rayo de esperanza porque quizá fuera diferente a su marido y escuchara sus peticiones. Sin embargo, no lograron alcanzar el medio para llegar hasta ella. Era evidente que en esa barrera participaban los intereses de Lucandro. Además, pronto descubrieron que la mujer había escapado con el maestro de música dejando tras de sí una sensación de catástrofe y desamparo por la muerte de la esperanza. Lo único que podían hacer era dejar pasar el tiempo hasta que creciese la hija.

Fueron pasando los años, y la rígida disciplina de Lucandro, que prohibía a los criados mezclarse con los belfondinos, se había relajado un poco porque el misántropo se había replegado sobre sí mismo tras la desaparición de su mujer. Por este motivo, les llegaba mucha información sobre Altalé, al contrario de lo que sucedía tiempo atrás respecto a Serena. Era una buena noticia saber que no tenía miedo de su padre y que se atrevía a desobedecerle, a pesar de los castigos. Aquello lo tomaron como ejemplo y la sintieron como una aliada. Si su propia hija le desobedecía ellos también podían hacerlo. Luva, una de las criadas, comenzó a ejercer de mediadora entre los vecinos y la joven. Igual que contaba en Belfondo lo que sucedía en el castillo, también iba explicando a la niña, según crecía, las calamidades que sufrían los vasallos por culpa de Lucandro y la esperanza que estaban depositando en ella.

Un día, los belfondinos se atrevieron a pedirle permiso, a través de Luva, para coger unas tierras de su padre que ni él mismo sabía que tenía. Altalé no puso ningún inconveniente porque pensaba que tenían razón, que era injusto que vivieran en unas condiciones tan lamentables. A partir de ese momento, empezaron a organizarse. Decidieron invadir las tierras del otro lado del valle y no pagar más impuestos. Pero la decisión más importante que debían tomar era perder el miedo. Al principio, algunos vecinos se mostraban recelosos, pero enseguida todo el pueblo comenzó a asistir a las reuniones que se celebraban en la taberna. También frecuentaba estas reuniones Amir, un chico joven y moreno que venía de otros pueblos donde se pasaba hambre para buscar fortuna en Belfondo. Según él, Lucandro no era invencible sino un pobre loco al que podían derrotar siguiendo el ejemplo de Altalé; de este modo, le demostrarían que no estaba sola. "¡Vamos a comer! —decía— ¡Se acabó la paciencia! Cultivaremos todos los terrenos que Lucandro tiene abandonados, los de al lado del río. Tanto si le parece bien como si le parece mal. Además Altalé nos da permiso" (61).

Fue pasando el tiempo, y los campesinos, al ver que no sucedía nada malo, invadieron progresivamente todas las tierras abandonadas. Las cultivaron, construyeron apriscos para el ganado y viviendas para la gente. El pueblo, por tanto, se fue extendiendo y prosperó, llegando, incluso, a dividirse en dos. Los guardias estaban al tanto de todo pero no informaban a Lucandro porque les parecía bien lo que hacían los vecinos. Es más, algunos tenían amigos y novias entre los nuevos agricultores y se daban cuenta de que defendían una causa justa. Pero uno de los guardias discutió un día

con su novia porque estaba celoso de Amir, y decidió visitar a Lucandro para contarle todo. Sin embargo, el misántropo se transformó en brunda poco tiempo después y dejó de significar un obstáculo para la prosperidad de Belfondo.

Como puede observarse, la organización del colectivo contra la autoridad establecida, representada por Lucandro, sufre un largo proceso de formación con continuos altibajos hasta que alcanza su objetivo, cuya materialización se corresponde con la metamorfosis del dueño del castillo; no obstante, la victoria se va implantando progresivamente a medida que los belfondinos ocupan y obtienen beneficios de los terrenos pertenecientes a Lucandro. Por tanto, la ocupación paulatina de ese espacio puede entenderse como una metáfora que alude a la conquista de parcelas de poder. Para lograrlas, los vecinos superan tres barreras fundamentales: 1) la falta de esperanza, 2) el miedo, y 3) los pilares de la autoridad (los guardias). La esperanza permanece dormida durante un período prolongado, comprendido entre la desaparición de Serena y la adolescencia de Altalé, es decir, alrededor de diez años. En realidad, nunca llegan a conocer físicamente a ninguno de los dos personajes (excepto Amir, que sí conoce a Altalé), sino que, únicamente conocen sus nombres, los cuales se presentan ante ellos como sinónimos del concepto de esperanza, pues creer en su existencia modifica la manera de afrontar el hambre y las muertes.

Con el apoyo de Altalé, a través de Luva, los belfondinos se disponen a organizarse para cultivar las tierras prohibidas y, a partir de ese momento, comienza un proceso de toma de poder, lento pero progresivo. Tras derribar la barrera de la falta de esperanza se acorta en gran medida el camino hacia el objetivo final pero, al mismo tiempo, deben deshacerse del miedo mediante un proceso de concienciación sobre su potencial como grupo, que puede vencer a una figura considerada invencible hasta ese momento. Sin embargo, Lucandro no es invencible, sino "un pobre loco" cuyo autoritarismo se alimenta del miedo y la falta de esperanza de los belfondinos. Por tanto, las barreras que los separan de una existencia plena deben buscarlas en ellos mismos. El único obstáculo exterior y, por ello, el más problemático, es el respaldo del poder autoritario representado por las figuras de los guardias. Sin embargo, constituyen un pilar endeble para Lucandro, pues no se mantienen ajenos a los problemas de los belfondinos e, incluso, establecen relaciones con ellos, formando, de esta manera, una amalgama que refuerza el grupo inicial. No obstante, uno de los guardias demuestra que

no ha alcanzado una empatía plena y se convierte en un cabo suelto que amenaza con destruir los derechos logrados por los belfondinos; pero, una vez despojados del peso que ejerce sobre el ánimo la falta de esperanza y el miedo, nada les impide avanzar fácilmente hacia la libertad. Las tierras ya son suyas.

5.3. Protagonistas de la Revolución Francesa en *Mi hermano Étienne* y *Étienne el Traidor*

La siguiente variante del motivo que vamos a observar la encarna el personaje de Étienne Galeron, que figura como personaje principal, junto a su hermano pequeño Roch, en las novelas *Mi hermano Étienne* y *Étienne el Traidor*, de Óscar Esquivias. Ambas obras conforman una unidad agrupada bajo la serie *El signo de los valientes*, cuyo final abierto anuncia una posible continuidad. Por ello, considero que la manera más adecuada de abordar el análisis del personaje es desde una visión única de conjunto que muestre su trayectoria transversal a lo largo de las dos novelas.

Étienne es un rebelde político de catorce años inspirado en los revolucionarios republicanos que participaron, a finales del siglo XVIII, en la guerra entre Francia y España. Por su parte, Roch, dos años menor que él, sigue los pasos de su hermano y se enfrenta, asimismo, a varios personajes que representan diferentes autoridades, aunque su objetivo no es defender la República, sino salir al encuentro de su hermano o ayudarlo en sus propósitos. Por ello, en principio, no puede considerarse estrictamente un rebelde político. Sin embargo es una figura relevante de ayuda que, además de compartir con Étienne el protagonismo de las dos novelas, se presta a narrar la historia desde un espacio temporal más avanzado. Aunque Roch no indica de forma explícita cuántos años han transcurrido, el lector puede realizar un cálculo aproximado:

¡Qué pronto ha olvidado Montbrun [...] el nombre de sus valientes! Pobres muchachos. Yo fui uno de ellos y ahora, aunque esté próximo a retirarme de la *scène du monde* (soy, con mucho, el hombre más viejo de la zona), quiero escribir su historia. No la de todos los que luchamos por la libertad y la gloria de nuestra nación, no; solo relataré la aventura de uno: la de mi hermano (2007: 6).

El narrador sitúa al lector en el invierno de 1793, cuando las tropas españolas ocupan gran parte del Rosellón y amenazan con continuar avanzando hacia Toulouse. La relación bélica entre ambas naciones le cuesta la vida a multitud de soldados, de ambos bandos, y el hambre y las persecuciones se instalan progresivamente en el día a día de los ciudadanos. Entre las víctimas militares se encuentra Adrien, uno de los hermanos Galeron, que muere en la fortaleza de Bellegarde a manos de la artillería enemiga. Este contexto enmarca la situación socio-política que impera en su país el día que llega a casa una carta de Étienne, cuyo mensaje supone el punto de partida del nudo de la historia. Su hermano la envía desde Foix, donde se prepara para seguir la carrera eclesiástica, como era costumbre entre los segundos hijos de las familias. Sin embargo, el hijo mayor ha muerto y ahora Étienne debe casarse con la señorita Lescoteaux, la prometida de su difunto hermano.

Para sorpresa de toda la familia -madre, abuelo y hermanos (Roch y tres mujeres)- Étienne toma la decisión irrevocable de servir a Francia como voluntario en un escuadrón de húsares, formado en París por personas del sur, todas ellas pertenecientes al partido de Robespierre. A través de la carta, pide a su familia que rompa el pacto de matrimonio con la señorita Lescoteaux, a quien, por otro lado, siempre ha detestado. Étienne manifiesta que su destino está en el escuadrón, que sirve de escolta al delegado del Comité de Salvación pública Jacques Labry. Su deseo es ocupar el puesto de Adrien y luchar por la República en el frente donde él cayó. Sin embargo, su abuelo no puede soportar la idea de romper el pacto porque sus intereses giran en torno a la unión con la familia Lescoteaux, por lo que se dirige a Foix en busca de Étienne con el propósito de impedir que se aliste.

El mismo soldado que entrega esa carta al abuelo le da otra a Roch, cuyo mensaje resulta tan escueto que, en principio, no sabe cómo interpretarlo y le mantiene inquieto durante largas horas hasta que, por fin, entiende lo que su hermano le pide. El mensaje se limita a decir que su vida depende de un objeto que alguien le va a entregar próximamente. Roch no para de pensar en quién puede ser aquella persona a quien su hermano le encomienda la tarea de entregarle el misterioso objeto. Finalmente, tras varias sospechas fallidas, descubre, gracias al profesor de música Ribalet, que la señorita Lescoteaux también ha recibido una carta de su hermano. Es evidente que la clave del misterio reside en ella. No obstante, ambos sufren importantes dificultades

para ponerse en contacto, pero, finalmente, el objeto llega a manos de Roch a través de a una tercera persona. Se trata de una pulsera con forma de salamandra que Adrien le regaló a su prometida. Inmediatamente Roch entiende el mensaje de Étienne. Debe dirigirse hacia la iglesia, enganchar la pulsera en el badajo de la campana y hacerla sonar; pues su hermano, tiempo atrás, le contó, entre otras mentiras, que es posible transmitir mensajes a través de las campanas. Según su disparatada historia, los apóstoles, cuando tenían necesidad de comunicar algún mensaje, ataban una pulsera en forma de salamandra a los badajos y repicaban las campanas para transmitirlo, de torre en torre, hasta que llegaba a su destinatario.

Roch, que es un niño muy ingenuo, siempre creía todas las historias de su hermano aunque no tuviesen ningún sentido racional. En realidad, lo que Étienne pretende es que Roch arme un gran estruendo para que reine la confusión en las calles de Montbrun y aprovechar, así, la falta de vigilancia para introducirse en las casas a robar. Incluso, entra en la suya propia para llevarse el dinero del abuelo a quien, en ese preciso momento, cuando se dirige a Foix para buscarle, los soldados de Jacques Labry le detienen por sospechoso. Más tarde, cuando le llevan de vuelta a casa, el delegado observa que el detenido no respeta los valores republicanos, pues favorece la desigualdad de condiciones entre las personas que viven con él. Además de recriminarle su comportamiento, le dice que su nieto Étienne es un ladrón y un desertor. Hace tres días que abandonó su escuadrón llevándose dinero que no le pertenecía, junto a otros dos soldados, para unirse al regimiento del Rosellón, la fuerza organizada en Cataluña por oficiales franceses monárquicos donde se alistan los desertores del ejército republicano.

Roch se sorprende mucho al oír hablar así de su hermano y siente dudas sobre lo que cuenta aquel hombre. Entonces decide salir en busca de Étienne para exigirle la verdad. Pese a que le encuentra durmiendo en una cueva junto a los otros dos soldados que Labry había nombrado, su hermano le asegura que no había desertado y que tampoco es ningún ladrón. Sí había robado aprovechando la confusión originada por el ruido de las campanas y suponemos, por tanto, que también se había llevado dinero del escuadrón, lo hizo porque necesitaba dinero para cruzar la frontera y cumplir, de este modo, una misión que le había encomendado Robespierre. Su deber ahora es unirse al enemigo para espiar sus intenciones aun corriendo el temible riesgo de que los suyos le

consideren un traidor. Además, según le dice a Roch, todo el dinero robado no pertenecía a nadie que lo hubiera ganado honradamente.

Roch no puede creerse lo que su hermano le cuenta. Tenía que tratarse de otra de sus disparatadas mentiras. ¿De qué conocía él a Robespierre? Las bromas ya llegaban demasiado lejos. Étienne le cuenta a Roch que, al dejar el seminario, había trabajado como actor representando dramas mitológicos y, en una ocasión, Robespierre le vio en el papel de Orestes y se interesó por sus dotes interpretativas. Fue entonces cuando le propuso la misión. Mientras Étienne le cuenta esta dudosa historia a su hermano, aparece Jacques Labry con sus soldados. El imprudente Roch no había observado que le seguían y consigue así que se llevaran preso a su hermano a las mazmorras de Foix. También se llevan a su abuelo por no respetar los valores republicanos en su propia casa. Sin embargo, más adelante, Roch consigue liberarlos poniendo en marcha una curiosa estrategia que ya se analizó en el apartado de los desdoblamientos y las metamorfosis. El niño se disfraza de oseznó para hacerse pasar por un animal fiel en busca de su amo encarcelado. De esta manera, los soldados le permiten acceder a la mazmorra y, una vez dentro, elabora un plan para sacarlos que se lleva a la práctica con éxito y Étienne puede regresar esa noche a casa para ver a su familia. No obstante, al despuntar el nuevo día, vuelve a marcharse para cumplir con la misión de Robespierre. No lo hace solo por el bien de Francia, sino también por el deseo de vivir nuevas aventuras y descubrir otros mundos. De este modo termina *Mi hermano Étienne* y abre paso a la siguiente novela.

Étienne el Traidor comienza con la llegada de Étienne a Thuir para engañar a Ricardos, capitán general de Cataluña y presidente de la Real Audiencia. Pero no resulta fácil emprender la misión que le había propuesto Robespierre en la novela anterior, pues teniendo por obstáculo a un hombre tan poderoso como Ricardos, que había conseguido humillar a nueve generales franceses, la derrota se convierte, desde el principio, en el único resultado posible. El comandante Meseguer anuncia a Ricardos la visita de un oficial enemigo. Un joven de unos catorce años, con aspecto desmejorado, se presenta ante él produciéndole, en principio, una impresión favorable. Étienne le dice que participa en el escuadrón de húsares "La Filantropía", al servicio de Jacques Labry; sin embargo, lo que desea es poner su espada al servicio de Ricardos y unirse a sus tropas para luchar contra los republicanos. Al capitán le irritan profundamente aquellas

palabras y se niega a aceptar a un vulgar traidor entre los suyos. Étienne no había contado con un respuesta de este tipo e insiste utilizando argumentos que, en vez de convencer al capitán, consiguen aumentar aún más su disgusto, llegando, incluso, a creer erróneamente que el soldado enemigo había llegado hasta Thuir con intención de matarle. De este modo, el soldado es condenado a morir al día siguiente.

El secretario del capitán, Teodoro Rignault, que había estado presente a lo largo de la funesta entrevista, traza un peligroso plan para liberarlo porque sospecha que, al igual que él, Étienne es un espía. Así pues, pide a Ricardos un salvoconducto para que su primo Michel Rignault, heredero del ducado de Saint-Cyr, pueda cruzar la frontera para instalarse en España y trabajar como maestro de música o de francés. Aunque no se revela la traición de Rignault abiertamente hasta un punto más avanzado de la novela, el narrador la expresa de forma tácita para provocar intriga: "Teodoro Rignault sudaba copiosamente y le temblaban las manos. Cualquiera persona maliciosa, no Ricardos, se habría percatado de que algo turbio ocupaba sus pensamientos" (2008: 32). De este modo, se insinúa la posibilidad de que Étienne continúe con vida. No obstante, en todos los pueblos, aldeas y cruces de caminos, puede leerse la condena a muerte que Jacques Labry dicta para el supuesto desertor, por lo que el peligro se convierte para Étienne en una amenaza continua. A pesar de todo, el joven soldado consigue llegar hasta Barcelona dispuesto a utilizar la falsa identidad de duque que le había proporcionado el secretario Teodoro Rignault. Aunque en este punto de la historia el lector aún no está seguro de que Michel Rignault y Étienne sean la misma persona, esta opción se presenta como un hecho muy probable.

Tras recorrer, sin éxito, varias casas de nobles en busca de protección, Étienne se dirige al palacio de la duquesa de Olmos Albos. A doña Joaquina le agrada mucho que el joven "Michel Rignault" sea heredero del ducado de Saint-Cyr, pero se decepciona al descubrir el motivo de su visita. Étienne le pide trabajo diciendo que su familia lo había perdido todo por culpa la guerra y aquella extravagante mujer no puede aceptar la idea de que un duque se rebaje a aceptar un jornal. Por tanto, Étienne sale del palacio sin saber a dónde ir hasta que conoce a Dubois-Brûlé, el teniente coronel de las tropas francesas en las que había participado Adrien hasta el día de su muerte.

Étienne comienza a trabar amistad con el teniente y termina revelándole su verdadera identidad. A partir de entonces se convierten en cómplices para espiar las

intenciones de los nobles españoles, pues el teniente lleva tiempo participando en la guerra desde la retaguardia. La oportunidad para poner en marcha este plan surge de forma casi inmediata cuando el mayordomo de la duquesa aparece de pronto para avisarle de que doña Joaquina había cambiado de idea y está dispuesta a aceptarlo en su palacio. Tanto Dubois-Brûlé como Étienne sienten una gran alegría ya que, una vez instalado en el palacio, podría estar al tanto de cualquier rumor sobre el desarrollo de la guerra:

Recuerda: tu lema estos primeros días ha de ser *Audi, vidi, tace*. Escucha a cuantos nobles y generales aparezcan por la casa, intima con ellos y anota lo que oigas, hasta lo que juzgues más insignificante. Cualquier indicio de lo que piensan los jefes del ejército puede servirnos para ganar la guerra. Y desconfía del mayordomo, es un mal bicho (2008: 123).

Sin embargo, el mayordomo no es el único obstáculo. Dubois-Brûlé, que tiene por costumbre enviar una paloma mensajera a las autoridades francesas para informar sobre cualquier rumor, decide, esta vez, enviar un mensaje a Jacques Labry para informarle de que un joven patriota, llamado Étienne, les serviría en adelante como espía de los nobles. Lo que menos puede imaginar el teniente es que Jacques Labry había puesto precio a la cabeza del soldado. Sin embargo, las consecuencias del mensaje no llegan a aparecer en esta novela. Quizá puedan leerse en el tercer volumen de *El signo de los valientes*. Por ahora veamos qué le sucedió al protagonista en el palacio de la duquesa. Una vez instalado, doña Joaquina le dice que el príncipe Fernando, hijo de Carlos IV, iba a pasar una semana en su palacio y necesitaba instructores para no perder el hábito de estudio. Ese era el motivo por el que había cambiado de idea y le ofrecía, ahora, la protección que solicitó. Además, al príncipe le acompañarían el duque de la Alcuía y el decano del consejo de Estado, el conde de Aranda, quienes se reunirían con Ricardos para hablar de la nueva campaña militar contra los franceses. Étienne se sintió muy afortunado porque sus planes estaban marchando mejor de lo que esperaba, pues iba a conocer a los hombres más poderosos de España, aquellos en cuyas manos residía el destino de la nación.

Dubois-Brûlé le aconseja a Étienne que busque un criado para que nadie sospeche de él, pues ningún verdadero duque viaja sin personas a su servicio. Es entonces cuando el teniente se encuentra por casualidad con Roch, el hermano pequeño de Étienne, y le

propone trabajar para "Michel Rignault", pero el niño se niega, pues no sabe que ese duque es su hermano. Tras cruzar los Pirineos con grandes dificultades y después de haber caído preso en manos del capitán Yriarte, Roch llega a Barcelona y lo único que desea en ese momento es quedarse en el cuartel de San Agustín el Viejo como tambor y ayudante de cocina, pues era aún muy joven para ser soldado. Allí esperaría hasta que, de un momento a otro, llegase Étienne porque en ese cuartel está el regimiento real del Rosellón, donde su hermano tenía pensado alistarse.

Poco tiempo después, el teniente vuelve a ver al niño por las calles. Esta vez va acompañado por Étienne. Sin embargo, los dos hermanos no disponen de mucho tiempo para celebrar el reencuentro porque el capitán Yriarte está en Barcelona para buscar a Roch y vengarse de él por haber escapado. Se ven obligados, entonces, a esconderse en el palacio de la duquesa y, una vez dentro, hacen creer a Yriarte que Roch ha escapado volando en una cigüeña mecánica. Unas horas más tarde, la duquesa entra en el palacio, acompañada por Ricardos. Ambos observan perplejos el destrozo que había causado el capitán por perseguir a un niño y le recriminan su ridícula actitud. Además, Ricardos le suspende de su empleo. Por tanto, la suerte, que parece estar del lado de los hermanos, se confirma cuando Ricardos ve al supuesto duque de Saint-Cyr sin mostrar un ápice de sospecha sobre su verdadera identidad. Todo marcha según lo previsto y, esa misma noche, Étienne le explica a Roch sus planes. Que consisten en para ganar al príncipe Fernando para su causa:

Étienne, desde luego, seguía siendo el mismo de siempre, daba igual que vistiera la sotana de seminarista, el uniforme de húsar o las ropas de un falso aristócrata: detrás de esos trajes latía el mismo corazón jovial. ¡Pretendía convertir al príncipe en un partidario de la revolución! Eso era tanto como convencer a una piedra de que podía flotar (2008: 221).

Tras observar con atención la trayectoria de Étienne a lo largo de las dos novelas, se puede afirmar que constituye una variante de rebelde político compleja respecto a la manera de mostrarlo al lector. Es decir, el narrador, representado por la figura de Roch, cumple una función formal significativa en cuanto a la interpretación de la conducta del rebelde por parte del lector, que consiste en narrar los hechos sin introducirse en su espacio psicológico. A través de este recurso, pueden aparecer dudas a lo largo de la narración respecto a las verdaderas intenciones que se esconden tras la conducta del

rebelde. Es necesario tener en cuenta que Étienne y otros personajes a veces toman el relevo como narradores. No obstante, se trata de reconstrucciones elaboradas por Roch para presentar una aproximación a la realidad:

Puede que lo relatado hasta ahora no sea más que una invención. Yo lo he escrito como si fuera una novela [...] Hay muchos episodios de la vida de mi hermano que son un misterio para mí. Por esa razón he tenido que reconstruir en este libro algunos hechos a partir de relatos de otras personas, a veces muy poco fiables. Yo solo puedo contar en primera persona aquello que viví y que conozco personalmente (2008: 33).

La oscuridad que se cierne sobre la verdadera historia de Étienne genera cierto vacío en torno a su conducta e ideología reales, que oscilan entre dos opciones contrapuestas: lealtad o traición a la República. El narrador podría haber resuelto el dilema introduciéndose en la mente del protagonista para descubrir sus verdaderos propósitos, pero la visión externa desde la que se construyen las dos novelas elimina dicha posibilidad. No obstante, se visibiliza otro recurso que, si bien no revela los pensamientos del protagonista, supone una aproximación fiable. El hecho de que mantenga una distancia temporal respecto de los acontecimientos que narra le permite manejar información que el lector desconoce, es decir, sabe cuál va a ser el final de la historia y, en cierto modo, lo adelanta para que el lector interprete de manera favorable la conducta del rebelde aunque, a menudo, pueda resultar contradictoria o infamante. Al principio de *Mi hermano Étienne*, presenta al protagonista como el más generoso de los hijos de Francia, que luchó por la libertad y la gloria de la nación. De este modo, sugiere al lector que debe creer en la lealtad de Étienne, en contraposición con el escepticismo que, en las páginas siguientes, va a recaer sobre él.

Una vez aclarado que el rebelde se mantiene fiel a los valores republicanos, pese a las dudas que despierta en algunos puntos de la narración, el siguiente paso es observar qué tipo de acciones emprende contra el establecimiento de la monarquía y de qué manera. Tomando por válida la versión que Étienne le cuenta a su hermano, es el mismo Robespierre quien le propone unirse al bando enemigo para espiar sus intenciones y ganar la guerra. Sin embargo, no es capaz de alcanzar su objetivo por él mismo, sino que otros personajes de su alrededor se convierten en factores clave para que Étienne ejecute la misión. Su hermano Roch, Teodoro Rignault y Dubois-Brûlé

constituyen una base fundamental que lo impulsan hacia su objetivo, que es mezclarse entre los monárquicos para descubrir sus intenciones. Finalmente, dicho objetivo parece que va a lograrse cuando la duquesa de Olmos Albos le acepta en su palacio de Barcelona para trabajar, durante una semana, como instructor del príncipe Fernando, el hijo de Carlos IV. Étienne piensa que ese tiempo puede ser suficiente para convertir a un niño de once años en un futuro gobernante generoso y clemente y no en un tirano.

Tras observar su conducta, la conclusión más significativa que se obtiene es que, a pesar de participar en la guerra y orientar sus fuerzas contra la monarquía, sus acciones no se caracterizan por derramar sangre o dar golpes de Estado, sino que su pretensión es cambiar el rumbo político de su país trabajando, por un lado, desde la retaguardia y por otro, utilizando la educación como herramienta para fomentar en el futuro gobernante unos determinados valores éticos. A pesar de que la palabra va a convertirse en un medio fundamental para poner en marcha su plan educativo y, por tanto, va a compartir este rasgo característico con el tipo de rebelde intelectual, Étienne es, ante todo, un rebelde político que se niega al establecimiento de la monarquía en su país porque representa una autoridad que no reconoce. Sin embargo, a diferencia del colectivo de *El castillo de las tres murallas*, el interés de la rebeldía política de Étienne radica más en el proceso que en el resultado. Es decir, los habitantes de Belfondo tienen un problema inicial concreto, el hambre, y se organizan para lograr una forma de vida digna, que se alcanza al terminar el cuento, en forma de final feliz. Pero, en el caso de Étienne, la importancia del desenlace se relativiza hasta el punto de que, tras la lectura de las dos novelas, el lector aún no sabe cuál va a ser el destino del protagonista. Incluso, él mismo demuestra un interés especial por el proceso:

¿Qué más te dan mis motivos? [le dice a Roch] ¿No te vale el simple deseo de aventura? ¿Qué destino mejor que pasar por traidor sin serlo? ¿Qué placer supera al de enterarte de los secretos de los demás, viajar a un país extranjero y enemigo, fingir lo que no eres? (2007: 218)

La clave de las obras de *El signo de los valientes* reside, por tanto, en la originalidad con la que el rebelde y sus ayudantes van superando las dificultades, en las personalidades destacadas que va conociendo por el camino y, lo más importante, en la continua tensión narrativa que genera un rebelde político situado en el punto de mira

tanto de un bando como de otro. Esta tensión, representada, desde el lado republicano, por Jacques Labry y, desde la posición monárquica, por el criado de la duquesa, Justo Lumbreras, va cerniéndose sobre él progresivamente como dos muros que amenazan con cerrarse hasta aplastarle, sin que el propio protagonista sea completamente consciente de ello. No obstante, el narrador deja pendiente el desenlace para otra ocasión, con el fin de suscitar la curiosidad sobre qué tipo de soluciones llevarán a cabo el rebelde, o sus ayudantes, para que él salga victorioso del atolladero.

Ha quedado claro que Étienne, aunque emprende su misión de forma independiente, necesita la participación de otros personajes para superar las dificultades que se le presentan durante el camino hasta llegar, finalmente, a convertirse en espía, mezclándose entre los nobles españoles. Sin embargo, el análisis sobre las características de su trayectoria no sería completo si obviáramos el hecho de que sus tres figuras de apoyo fundamentales, Roch, Teodoro Rignault y Dubois-Brûlé, conllevan, al mismo tiempo, una serie de obstáculos que le impiden avanzar temporalmente. Es decir, cada uno de los ayudantes presenta, a su vez, una parte negativa, no intencionada, que responde a la imposibilidad de controlar todos los agentes de amenaza externos que escapan al campo de acción del propio "yo". Las consecuencias de estos límites se presentan en el plano literario con la finalidad de generar, en torno al rebelde, un espacio de actuación dominado por continuas oposiciones entre tensión y distensión que marcan el ritmo general de las novelas. Roch encarna la primera figura de apoyo que, a su vez, abre la puerta al oponente. Aunque cumple un papel fundamental liberando al rebelde de las mazmorras, es preciso señalar que la captura se debe, en parte, a un descuido de Roch. Es cierto que Jacques Labry había puesto en marcha un plan de búsqueda para atrapar a los desertores, no obstante, consigue dar con Étienne siguiendo los pasos del hermano pequeño. Por tanto, la ayuda es posterior y se desarrolla como consecuencia de un problema que se siente obligado a resolver. La segunda figura fundamental que supone un arma de doble filo es Teodoro Rignault, pues la falsa identidad de duque que le proporciona al rebelde, con la intención de burlar la condena de muerte y, al mismo tiempo, para facilitarle el acceso a los espacios de la nobleza, conlleva la dificultad añadida de encontrar trabajo porque en España estaba fuertemente arraigado el prejuicio contra el trabajo asalariado, y que un noble lo ejerciese resultaba indigno. Sin embargo, finalmente prevalece la faceta positiva de la falsa identidad y la

duquesa de Olmos Albos acepta a Étienne en su palacio como instructor a consecuencia de la inesperada llegada del príncipe Fernando. Por último, el personaje de Dubois-Brûlé cumple un papel significativo ayudando al rebelde a perfeccionar la identidad falsa. No obstante, su costumbre de enviar información a las autoridades francesas, a través de una paloma mensajera, supone el cauce que vuelve a poner en relación a Étienne con su oponente, Jacques Labry. Pero en este caso queda pendiente la resolución del conflicto, o el fracaso.

Además de los personajes, *Mi hermano Étienne* presenta otros factores decisivos torno a la figura del rebelde que intervienen en su trayectoria y merecen ser observados de cerca por el valor que suponen para el significado global de la obra: 1) pulsera en forma de salamandra, 2) perro, 3) voz de una persona muerta, 4) osezno y 5) caballos. Cada uno de estos elementos se muestra desde una doble perspectiva, mágica y real, que representa la divergencia entre quienes, a finales del siglo XVIII, aún continúan poniendo en práctica rituales supersticiosos y los que, por el contrario, abogan por la eliminación de tales costumbres en pro de un acercamiento a la realidad basado en la explicación racional de los hechos. La madre de Étienne y de Roch encarna esa parte oscura de la sociedad, heredera de la Edad Media, que puede creer en el poder protector de las velas frente a las tormentas peligrosas: "se empezaron a oír truenos lejanos que sonaron a derrumbes [...] Mi madre buscó por los cajones el cabo de una de las velas que habían iluminado el monumento de la Semana Santa [...] La colocó junto a una ventana y se persignó" (2007: 21). Frente a esta posición, el abuelo representa, al menos en este aspecto, una cara más progresista de la sociedad: "el día que dejemos de creer que un tornado se aplaca con una mecha o que los gatos negros son almas de brujas, nuestra nación dominará el mundo. Hasta entonces, seguiremos siendo esclavos de las sombras." (2007: 22). Tras advertir esta doble tendencia, es necesario observar cómo se trasvasa a una serie de elementos, cuyo enfoque bilateral los convierte en símbolos de la coexistencia de ambas mentalidades, y de qué manera van a intervenir en la trayectoria del rebelde.

En primer lugar, la pulsera es un objeto común, cuya faceta mágica se sostiene exclusivamente en el plano de la imaginación y, por tanto, desaparece cuando Roch descubre que la historia que le había contado su hermano respecto a este tipo de pulseras es falsa, y que si le había incitado a enviarle un mensaje a través de las

campanas, utilizando el poder mágico de la salamandra, su propósito, en realidad, era otro bien distinto. Como se ha visto anteriormente, quería que el sonido de las campanas alarmase a los vecinos de Montbrun, para que estos salieran a las calles y descuidaran la vigilancia. De esta manera, podría entrar en las casas y robar el dinero necesario para viajar a España. En segundo lugar, es relevante la mentira que el rebelde le contó a su hermano sobre la capacidad de algunas personas para transformarse en perro. Le convenció de que la prometida de Adrien podía convertirse en pastor alemán porque una perra la amamantó cuando era un bebé: "la agarró por el cogote, se la llevó a un rincón y allí la amamantó. Las tardes como hoy, en las que la luna y el sol coinciden en el cielo, quien ha bebido leche de perra puede convertirse en uno de ellos" (2007: 66). Del mismo modo que sucede con el poder de la pulsera, la metamorfosis existe en la imaginación de Roch y desaparece cuando descubre que la historia es falsa. En este caso, fue Adrien quien destruyó la fantasía cuando su hermano pequeño le llevó hasta un perro con la pata herida, para ayudarla a salir de un cepo, porque pensaba que era la señorita Lescoteaux:

- ¡Creías que la señorita Lescoteaux era un perro! Pero Roch, criatura, ¿cómo es posible? ¿Cuántos años tienes?
- Diez.
- ¿Y con diez años sigues creyendo esas historias? ¿Con diez años alguien te convence de que una persona se puede convertir en un perro? (2007: 72).

Sin embargo, a diferencia de la mentira anterior, la falsa metamorfosis implica un factor de contraste respecto a la posterior transformación de Roch en osezno y refuerza la extrañeza del suceso. En este punto, cabe destacar la voz de la abuela muerta, pues representa el puente entre la falsa metamorfosis y la verdadera, que se inscribe en la categoría de lo maravilloso cristiano. La propia voz se manifiesta desde una doble vertiente. Por un lado, se trata, en principio, de una simple imitación de Étienne; sin embargo, más adelante, Roch puede oír la auténtica voz de su abuela justo en el momento en el que intentaba hallar la solución para sacar de la cárcel a su hermano y al resto de los presos: "las mentiras que en algún momento has tomado por ciertas se convertirán en realidad para ti [...] hasta que el sol desaparezca en el horizonte [...] Si

administras con inteligencia este arma, podrás salvar a los tuyos [...] El buen Dios te protege" (2007: 186-187).

Efectivamente, Roch sacó de la cárcel a los presos gracias a que algunas mentiras que Étienne le había contado se transformaron en realidad. Si llegó hasta la cárcel de Foix antes de que fuera demasiado tarde no fue porque Vidal hubiera vaciado su carro para viajar más ligeros, como pensaba, pues aún así era imposible avanzar tanto en tan poco tiempo, sino porque, previamente, probó suerte, sin mucha convicción, con una de las mentiras que su hermano le había contado tiempo atrás: para cabalgar a la velocidad del rayo bastaba con decir en el oído de los caballos "corre, Felisa, que tengo prisa". Asimismo, si engañó a los vigilantes de la cárcel haciéndoles creer que era un oseño que buscaba a su amo, no lo logró únicamente por el disfraz sino porque, tal como le contó Étienne, los que llevaban el nombre de San Roque podían convertirse en animales, pues el Espíritu Santo les confería ese don en el momento del bautismo. Sin embargo, ni Roch ni el lector son conscientes de la presencia de fuerzas divinas durante el transcurso de los hechos hasta que Vidal revela que algo insólito ha tenido que suceder para que el plan se llevara a cabo con éxito porque las explicaciones racionales no bastaban para justificarlo: el carro no podía recorrer un trayecto tan largo en poco tiempo solo por ir vacío y era imposible que Roch pareciera un oso de verdad porque el disfraz era un desastre. Por tanto, en esta parte de la novela, el desarrollo de la acción se toma desde un enfoque realista pero, finalmente, da un giro inesperado que obliga a observarlo desde un punto de vista maravilloso, que prevalece sobre la versión realista inicial de los hechos.

A diferencia del poder de la pulsera y de la transformación en perro, cuyo enfoque mágico quedaba relegado a explicaciones realistas, pues solo tenían sentido en la imaginación de Roch, los demás acontecimientos insólitos se inscriben bajo lo que David Roas denomina como maravilloso cristiano (2011: 53). Según este autor, los sucesos sobrenaturales que se enmarcan en este tipo de literatura tienen origen en la intervención de entidades religiosas como Dios o la Virgen. Aunque esta categoría guarda un vínculo estrecho con lo fantástico, pues en ambos casos se presenta un espacio realista, los hechos sobrenaturales no se interpretan, sin embargo, como una transgresión, ya que son explicables dentro de la visión del mundo cristiano. Es decir, estos fenómenos se observan como extraordinarios pero no imposibles. Por este motivo, los

personajes no se sienten amenazados, sino que admiran las manifestaciones del poder divino. Asimismo, Roas afirma que los personajes no se asombran ante lo extraordinario, pero esta última idea no se corresponde con lo que sucede en *Mi hermano Étienne*, ya que la novela no presenta un modelo de sociedad cristiana. Por tanto, aunque los fenómenos sobrenaturales tienen su origen en entidades divinas, la forma que tienen los personajes de observarlos los aproximan en gran medida a la categoría de lo fantástico.

En conclusión a lo largo de la novela se presentan dos tendencias contrapuestas, tanto simbólicamente como a través de la mentalidad de ciertos personajes, y, finalmente, termina prevaleciendo la visión extraordinaria de los hechos sobre el enfoque realista. En cuanto a la trayectoria del rebelde, cada uno de estos elementos le influye en dos aspectos fundamentales. Por un lado, las mentiras proyectan sobre el personaje una visión negativa que, en ciertos momentos, fortalece las consideraciones de sus oponentes respecto a la traición a la República. Por otro lado, al convertirse en realidad, son sus propias mentiras las que le permiten seguir vivo y continuar adelante con su misión. Además, el hecho de que no se muestre sorprendido ante los milagros arroja sobre el propio rebelde cierto carácter misterioso:

—¿Tú qué crees que ha pasado? ¿Ha sucedido de verdad un milagro, como dice Vidal?
Étienne no pareció sorprenderse.
—El mundo está lleno de cosas inexplicables (217).

Esta afirmación demuestra que bajo sus mentiras intencionadas subyacía, de forma paradójica, un trasfondo real del que, de algún modo era consciente, pero no podemos averiguar ese misterio porque el narrador no llega a introducirse nunca en sus pensamientos. De esta manera, se crea una atmósfera de intriga alrededor de la figura de Étienne.

5.4. El Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional en *Huye de mí, rubio*: ¿una referencia a la Revolución Sandinista?

Hasta aquí se han observado dos variantes del motivo del rebelde. Por un lado, la acción política de "El castillo de las tres murallas" responde a un conflicto sin referencia

histórica y geográfica real. Por otro lado, la serie *El signo de los valientes* se inspira en la Revolución francesa, un período clave de la historia europea que enfrentó a partidarios y opositores del Antiguo Régimen. La última variante del motivo que se va a analizar constituye, por su parte, un punto intermedio entre las dos anteriores. En *Huye de mí, rubio*, Óscar Esquivias presenta el desarrollo de la acción en un país imaginario de Centroamérica, al que denomina Sierramagna, cuyas características geográficas se asemejan a las de Guatemala, mientras que su historia quizá coincide más con la de Nicaragua. Es decir, el contexto histórico que lo enmarca está caracterizado por tensiones políticas que evocan el conflicto histórico entre sandinistas y contras. El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) se creó en Nicaragua, en el año 1962, para luchar activamente contra la dictadura de la familia Somoza y la influencia norteamericana, y a favor de establecer un régimen de izquierdas. La Revolución Sandinista culminó en julio de 1979 con el derrocamiento del último miembro de la dinastía somocista: Anastasio Somoza Debayle; sin embargo, EEUU impulsó un movimiento contrarrevolucionario. A partir de 1981, el gobierno de Ronald Reagan aumentó progresivamente su apoyo a la contra. Por tanto, el poder de los sandinistas fue debilitándose hasta que, en ese año, las urnas les retiraron del gobierno. Este telón socio-político se vislumbra al comienzo de la novela a través de referencias ficticias que evocan dichos acontecimientos reales. Es decir, el autor dota al espacio imaginario de un pasado histórico que recuerda indirectamente al de Nicaragua y plantea, a partir de ahí, un desarrollo argumental que gira en torno a la acción de un grupo guerrillero ficticio, denominado Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional Tres de Agosto, cuyo origen lo sitúa en los movimientos revolucionarios izquierdistas de los años sesenta:

En los años sesenta [...] El gobierno les había expropiado sus campos [a los campesinos] [...] para adjudicárselos a una multinacional bananera de Estados Unidos [...] los grupos guerrilleros declararon la guerra al Estado y se echaron al monte, y muchos allí siguen [...] Desde entonces el país se ha convertido en un avispero y nadie ha resuelto nada [...] El grupo guerrillero más activo es el Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional Tres de Agosto (39-40).

El protagonista de la historia es un adolescente de quince años que narra cómo fue víctima de un secuestro por parte del MRLN. Aunque dice al lector que puede llamarle Ismael¹⁰, le advierte de que ese no es su verdadero nombre, pues prefiere usar uno falso para contar su experiencia como si le hubiese sucedido a otra persona. De esta manera, el autor comienza a definir psicológicamente a un personaje para el que la creación literaria va a suponer un instrumento de catarsis que le permite afrontar la experiencia traumática del secuestro. En este sentido, Ismael establece, en cierto modo, un vínculo con Sorpresa, la protagonista de "El pastel del diablo", ya que su creación literaria, oral en este caso, representa un medio para canalizar los conflictos psicológicos de la pubertad.

La primera información que conoce el lector sobre el grupo guerrillero se presenta a través de la voz del padre de Ismael, el ingeniero alemán Schmeichlerisch, que trabajaba para una multinacional en grandes obras hidroeléctricas y de comunicación. El desarrollo de la acción comienza un verano en el que se había puesto al frente de la construcción de una presa en la República de Sierramagna (el país imaginario que el autor sitúa en Centroamérica) e invita a su hijo español a pasar allí el mes de julio porque la madre, de quien está separado, había insistido en que Ismael realizara aquel viaje. Al día siguiente de la llegada, Schmeichlerisch lleva a su hijo a conocer la capital de Sierramagna, cuyo nombre completo, Santiago del Valle del Oro, recuerda al de la capital nicaragüense: Leal Villa de Santiago de Managua. Y, aprovechando el paso a través de diferentes monumentos, le va contando a Ismael los hechos históricos más significativos que habían azotado la estabilidad del país dando lugar a un marco socio-político conflictivo que todavía perduraba.

Entre los factores de amenaza, se encuentra el grupo guerrillero MRLN, dirigido por el comandante *Kaláshnikov*, también conocido por el indio Suárez, "una mala bestia de casi sesenta años que no sabe hacer otra cosa que poner bombas y citar a Marx y a Julio Tabernes (un ideólogo comunista al que ametrallaron los paramilitares en su propia cátedra hace veinte años) sin haber leído a ninguno de los dos" (40). Sin embargo, le dice que no tenía por qué sucederle nada malo si tenía cuidado pues, en un país tan pequeño, la mayoría de los problemas se basaban en querellas familiares. No

¹⁰ La novela *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville, comienza con la frase "Call me Ishmael", que es una de las citas más famosas de la literatura universal.

obstante, la presión del grupo guerrillero comienza a quebrar progresivamente la tranquilidad de Schmeichlerisch cuando la multinacional para la que trabajaba recibe amenazas del comandante *Kaláshnikov* exigiéndoles dinero a cambio de no sabotear las obras de la presa. El punto discordante de la tensión lo ejerce el general Olmos argumentando que los guerrilleros no podían ser tan insensatos como para acercarse al lugar más vigilado de toda Sierramagna. De este modo, el lector se debate entre dos posibilidades que generan incertidumbre respecto al desarrollo de la trama: ¿actuarán los guerrilleros contra la presa o se desenvolverán los hechos siguiendo las previsiones esperanzadoras del general Olmos? La estructura *in extrema res* que presenta la novela adelanta parcialmente el desenlace y, aunque aún no se sepa con certeza qué va a suceder, parece más lógico inclinarse por la posibilidad que plantea el ingeniero Schmeichlerisch.

Desgraciadamente el desastre se confirma y supera con creces la amenaza inicial cuando se instalan en el campamento de Tipú, que estaba situado a unos diez kilómetros de la presa y se había construido para guardar materiales y alojar a los trabajadores de la obra. El asistente del ingeniero, Édgar Gutiérrez, anima a Ismael a salir del campamento para ir a ver juntos una pareja de quetzales, un tipo de ave que raramente se deja ver y cuya presencia se sitúa más en el plano de la simbología.¹¹ En ese momento, un grupo de personas le inmoviliza y, a continuación, le mete en un saco, y Edgar corre la misma suerte. Después les obligan a caminar durante varios días, a lo largo de una selva frondosa y difícil de atravesar, hasta que llegan a un campamento formado por cincuenta guerrilleros, donde el capitán Figueruela recrimina la acción del comando porque su misión era vigilar la presa con discreción, no alborotar a los medios con la noticia de un secuestro; es decir, la captura no formaba parte de un plan de acción previo, sino que el hijo del ingeniero, que trabaja en la presa amenazada, llega por casualidad a manos de los guerrilleros. Por tanto, la seguridad de Ismael depende, en gran medida, de que no descubran su parentesco con el ingeniero Schmeichlerisch.

A continuación aparece el comandante Suárez para informarles, a Ismael y a Edgar, de que están retenidos por el Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional Tres de Agosto y que van a disponer de sus vidas y haciendas como mejor les convenga. La piel blanca y el pelo rubio de Ismael despiertan de inmediato el interés del

¹¹ El quetzal es el Ave Símbolo Nacional de la República de Guatemala desde el 8 de noviembre de 1871. También se refiere a la unidad monetaria de uso legal en este país.

comandante, aún sin conocer su parentesco con el ingeniero alemán, y piensa que puede obtener un beneficio económico importante por el rescate: "Ése de ahí [Édgar] es un cholito que no tiene para rascar un gallopinto en su covacha, pero vos no sos como él [...] Tu vida, rubito, solo me interesa si vale algo, y vos debés poner todos los medios para que me interese [...] ¿Cuánto podrían pagar por vos?" (119).

Pese a que el interés del comando se centra en la figura de Ismael, también encarcelan a Édgar y, gracias a él, ambos logran escapar de la prisión con un machete y una linterna que robó hábilmente a una de las guerrilleras. De este modo, huyen hacia la selva con el propósito de encontrar el camino que los lleve de vuelta al campamento de Tipú. Pero, lo que parece el comienzo del desenlace se torna en un conflicto más crítico cuando Édgar se aleja por su cuenta para buscar un punto de orientación en medio de la selva. Ante la tardanza del asistente, Ismael comienza a avanzar inquieto hacia la dirección por la que se había marchado, pero, cuando la vegetación y el descenso del terreno le hacen retroceder, se da cuenta de que está más perdido que al principio, y el hambre, junto al cansancio y el miedo, se convierten en un obstáculo insoslayable cuya única salida es la muerte. Sin embargo, su suerte es caer de nuevo en manos de los guerrilleros. Habían descubierto el parentesco de Ismael con el ingeniero de la presa, por lo que su interés económico les motiva, en principio, a mantenerlo con vida. No obstante, la salvación conlleva un nuevo secuestro que lo envuelve bajo una amenaza continua de muerte que supera la tensión del secuestro anterior. Pues, además de capturarlo en base a un propósito definido, ahora no cuenta con el apoyo de Édgar, a quien los guerrilleros decían haberle encontrado muerto.

Esta vez, llevan a Ismael a un campamento más grande, con multitud de tiendas de campaña, construcciones de madera camufladas, vehículos e, incluso, una pista de aterrizaje con avionetas y un helicóptero. También pueden verse animales domésticos, huertos, una taberna y una tienda que revelan la estabilidad e importancia del asentamiento. Entre los guerrilleros que conforman aquel poblado Rubén Gorki se convierte en el encargado de vigilarle. Es un chico de su edad, silencioso, que al principio le mira con cierta hostilidad pero, poco a poco, se va mostrando más hablador. No obstante, hace esfuerzos por retomar su actitud inicial, como si coexistieran en él dos sentimientos contradictorios en una lucha continua en la que el odio injustificado hacia Ismael se intentara sobreponer al sentido común. La ambivalencia de su carácter

refleja una figura que si en principio puede observarse como una variante del motivo del rebelde, seguidamente se transforma en un punto clave de reflexión sobre el sentido de la guerrilla. Al confirmarse que los valores personales de Rubén confrontan con las acciones que lleva a cabo el MRLN, se desactiva su función de rebelde porque su contribución en el movimiento, en este caso la vigilancia del prisionero, no nace para redimir a su pueblo de las injusticias sino para convertirse en un valiente a los ojos de los demás. Es decir, en Rubén se intuye un sentido de la justicia que exculpa a Ismael de los perjuicios que el capitalismo y, en concreto, su padre, ejercen sobre Sierramagna. El hecho de que sea un guerrillero y no cualquier otro personaje externo al MRLN el que presenta sentimientos contradictorios, produce un efecto crítico que reduce prácticamente al absurdo los móviles de las acciones del grupo, pues Rubén representa la cara visible de otros rebeldes cuyo objetivo primordial no es derrotar al capitalismo sino servir a la guerrilla para ganar prestigio en su país:

¿Vos creés que yo quiero ser guerrillero? Yo soy poeta [...] No quiero que mañana un compa me pregunte: "¿y vos qué hiciste por el pueblo en los tiempos bravos?" y tenga que contestar: "cuidar los chanchos y las gallinas de mi tata". No. Yo diré: "fui soldado, estuve en la sierra, me hice hombre matando capitalistas y enemigos del pueblo" (170).

De modo que, si el objetivo aparente no coincide por completo con sus verdaderas intenciones, el arquetipo se desvirtúa y, en consecuencia, no llega a alcanzar ninguno de los dos propósitos. Cuando ambas vías hacia respectivos triunfos se disuelven por falta de precisión y, al mismo tiempo, no hay posibilidad de volver atrás, la muerte se convierte para Rubén en un desenlace muy probable porque el interés narrativo del personaje finaliza en el momento en que no puede avanzar hacia ninguna dirección.

Después de varios días de secuestro, y tras el comunicado que dieron los guerrilleros, a través de periodistas afines al movimiento, unos representantes del Gobierno deciden tenderles una trampa. Les dicen que antes de negociar el rescate necesitan asegurarse de que Ismael continúa con vida. De modo que una docena de hombres al mando del capitán Castillo, entre los que se encuentra Rubén, le conducen hasta el lugar de encuentro que habían pactado. Allí aparece sorprendentemente un quetzal que distrae la atención de los guerrilleros, que no se dan cuenta de que en realidad era un muñeco de trapo. Aprovechando la situación, los soldados del Gobierno

rescatan a Ismael, arrancan a machetazos las muñecas de los guerrilleros para identificar sus cuerpos en la capital y, posteriormente, los prenden con gasolina y palmas secas.

Es significativo que, una vez más, sea un falso animal quien se constituye como puente entre el nudo y el desenlace. Cuando parece que no existe ninguna esperanza que permita a los protagonistas continuar con vida, porque los oponentes son demasiado fuertes y temibles, resulta casi cómico que un simple muñeco venza un obstáculo insalvable: "fue la mejor manera de congregarlos a todos, de que se estuvieran quietos. Los hombres más rudos caen ante un juguetito, ¿qué te pareció, rubio?" (200). Anteriormente se ha visto que, en *Mi hermano Étienne*, Roch saca a su hermano de la cárcel disfrazándose de oso y, posteriormente, en *Étienne el Traidor*, es el propio Roch quien burla a sus perseguidores gracias a una cigüeña mecánica con la ayuda de su hermano y otros personajes. En ambas novelas, las estrategias con los falsos animales significan un refuerzo para el rebelde principal (Étienne). En el primer caso, la piel de oso le ayuda a salir de la cárcel y en el segundo, la cigüeña mecánica le permite a Roch continuar con vida, lo que significa que el rebelde continúa manteniendo una figura de apoyo fundamental. Sin embargo, en *Huye de mí, rubio*, el quetzal de trapo supone el fracaso de los rebeldes.

En conclusión, el arquetipo del rebelde se presenta, en esta novela, a través de un grupo guerrillero cuyo origen histórico se sitúa en los movimientos revolucionarios izquierdistas que estallaron en Sierramagna en la década de los sesenta para combatir el capitalismo y la influencia de EEUU. Treinta o cuarenta años más tarde, los conflictos no se han solucionado y el ingeniero Schmeichlerisch se convierte en un blanco seguro de extorsión tanto por construir una presa en medio de la selva como por traficar con las figuras de oro indígenas que van apareciendo durante el transcurso de la novela. A partir de aquí, la acción guerrillera del MRLN se desarrolla siguiendo cinco pasos fundamentales: 1) amenazas, 2) espionaje, 3) secuestro sin propósito definido, 4) secuestro premeditado y 5) fracaso y muerte.

La presentación esquemática de su línea de acción revela con claridad la falta de precisión en el camino hacia un objetivo concreto. Los dos primeros pasos, amenazas y espionaje, conforman el inicio de un propósito de sabotaje que no llega a culminar porque el tercer paso, el secuestro no premeditado de Édgar e Ismael, cambia las tornas hacia un nuevo objetivo. Ahora se trata de descubrir quién es Ismael y cuánto dinero

podría pagar su familia por el rescate. Es cierto que la línea de acción mantiene cierta coherencia con la finalidad inicialmente planteada pero no obedece a ningún tipo de intencionalidad por parte de los guerrilleros, porque el hecho de que el secuestrado sea precisamente el hijo del ingeniero y no otro cualquiera es una mera coincidencia. Cuando descubren su parentesco con Schmeichlerisch, ambos prisioneros ya habían huido hacia la selva en busca del camino que los llevase de vuelta al campamento de Tipú, por lo que los guerrilleros ponen en marcha un plan de búsqueda para capturarlo de nuevo. Este momento de la narración coincide con el cuarto paso señalado en el esquema de la línea argumental: el secuestro premeditado. Ahora, la idea no es solamente obtener un beneficio económico, sino que sea precisamente un explotador y enemigo del pueblo quien se vea obligado a pagar un rescate millonario para salvar la vida de su hijo. Finalmente, el MRLN cae en la trampa que les tienden los soldados del Gobierno y, además de no recibir el dinero, doce de sus hombres y el capitán Castillo mueren quemados en una pira.

Este recorrido argumental demuestra que el grupo revolucionario no se dirige hacia una meta determinada sino que varía dependiendo de las circunstancias imprevistas. Es decir, más que un objetivo común, como sucede con los habitantes de Belfondo en "El castillo de las tres murallas", donde su fin último es comer y vivir con dignidad, lo que caracteriza al MRLN como grupo es una determinada ideología política de la que se derivan planes de acción desorganizados contra figuras representativas del capitalismo. No obstante, las bases ideológicas también se tambalean desde el momento en que se descubre, a través del personaje de Rubén Gorki, que la participación de los rebeldes en la guerrilla no tiene por qué estar directamente relacionada con sus ideales sino que, en el momento de tomar las armas, es muy probable que influyan intereses personales respecto al reconocimiento social.

5.5. Recapitulación

Para concluir, se va a observar, de forma sintética, las principales características de los rebeldes políticos que se han analizado a lo largo de este apartado para ofrecer una visión clarificadora que contraste sus puntos de partida, las líneas de acción que siguen y el resultado final de sus objetivos.

En primer lugar, en "El castillo de las tres murallas", el punto de partida se sitúa en un pueblo llamado Belfondo, donde sus habitantes carecen de derechos básicos y muchos de ellos terminan muriendo por falta de alimentos, porque Lucandro, que es el hombre más rico del pueblo y propietario de multitud de tierras, prefiere reducir a la miseria a los belfondinos antes que escuchar sus peticiones. De modo que, hastiados de las penurias, deciden organizarse dejando atrás el miedo progresivamente, y aferrándose al apoyo de Altalé, cuyo nombre funciona como sinónimo de la esperanza, pues nunca la han visto pero sospechan que con ella alcanzarán su propósito. De modo que, poco a poco, van invadiendo las tierras de Lucandro, o conquistando parcelas de poder, hasta que Belfondo prospera y Lucandro, finalmente, se transforma en esa especie de rata llamada "brunda" que tan bien se adecua a un ser totalmente deshumanizado por la avaricia.

En segundo lugar, la serie *El signo de los valientes* presenta a un rebelde francés de finales del siglo XVIII que, en principio, es soldado de guerra del ejército republicano. Posteriormente, intenta introducirse en las tropas monárquicas para espiar sus intenciones pero fracasa estrepitosamente. No obstante, consigue la protección de la duquesa de Olmos Albos para trabajar como instructor del príncipe Fernando durante una semana y, de esta manera, descubriría las intenciones de los monárquicos respecto al transcurso de la guerra. Sin embargo, su objetivo no se basa únicamente en conseguir la libertad para Francia sino en las aventuras que conlleva el camino hacia la meta. Por este motivo, a diferencia de los belfondinos, su línea de acción se centra en cada uno de los obstáculos que atraviesa y la manera en que él y sus ayudantes los van resolviendo, pero no sabemos, sin embargo, si su labor como espía llevará, efectivamente, a los republicanos a obtener ventajas sobre los monárquicos.

En tercer y último lugar, en *Huye de mí, rubio*, la rebeldía se centra en un grupo guerrillero de Sierramagna que pretende combatir al capitalismo que priva de derechos a los ciudadanos de su país a través de amenazas de sabotaje a la multinacional que está construyendo una presa en la selva y, también, pidiendo un rescate por Ismael, el hijo de uno de los ingenieros de la obra. Para ello cuentan con la ayuda de unos periodistas afines al MRLN que graban al prisionero y emiten el comunicado de los guerrilleros. Sin embargo, la falta de una línea de actuación clara, que sí se observa en los otros rebeldes, así como la influencia de cuestiones personales de los guerrilleros, que nada

tienen que ver con la ideología política, y la utilización de unos medios violentos que acaban volviéndose contra ellos, determinan el fracaso del movimiento revolucionario.

En el siguiente cuadro, se muestran de forma esquemática las características de los rebeldes para facilitar la comparación entre las tres variantes del arquetipo:

TIPO	CONTRA QUÉ SE REBELA	PARA QUÉ	CÓMO	AYUDANTES	OPONENTES	RESULTADO
Colectivo sin derechos básicos (Belfondo)	Lucandro (propietario de las tierras de Belfondo)	Para mejorar sus condiciones de vida	Organizándose como grupo	Altalé = esperanza	1-Miedo 2-Guardia	Victoria
Soldado de guerra (Étienne)	Monarquía	1-Para defender la República 2-Para vivir aventuras	Espiando a los monárquicos	1-Roch 2-Rignault 3-Dubois-Brûlé	1-Jacques Labry 2-Justo Lumbreras	1-Queda pendiente 2-Sí consigue vivir aventuras
Grupo guerrillero (MRLN)	Capitalismo: 1-Multinacional 2-Ingeniero	1-¿Para mejorar las condiciones de vida de Sierramagna? 2-¿Por objetivos personales? 3-¿Ambas?	1-Amenazando 2-Secuestrando	Periodistas	Gobierno de Sierramagna	Fracaso

CAPÍTULO VI

DIOSAS Y BRUJAS: FORMAS Y SIGNIFICACIONES DEL ARQUETIPO DE LO MATERNO

6.1. Consideraciones iniciales

El arquetipo de la madre es uno de los más significativos de lo inconsciente colectivo en la psicología analítica de Jung (2002: 73 y ss.) Su enfoque psicológico permite acceder al significado de los mitos y de los cuentos desde una postura que arroja luz sobre las estructuras psíquicas inconscientes que conforman la naturaleza del ser humano. Para comprender este enfoque es necesario recordar que los cuentos tradicionales no proceden de un único autor ni son fruto de un proceso consciente, sino que se desarrollan de forma espontánea y van tomando forma a través de los numerosos narradores que los van contando a lo largo de los tiempos. A pesar de su aparente simplicidad, están muy enraizados en el inconsciente colectivo y, por tanto, no son fáciles de interpretar. Al igual que los sueños, son una creación inconsciente de la fantasía, con la diferencia de que no expresan una fantasía individual sino la de pueblos enteros. Cuando el psicólogo analiza un sueño, reflexiona sobre los problemas individuales de una persona en concreto y sabe que en el sueño puede encontrar la respuesta a tales problemas. Pero los cuentos tradicionales son producto "de la fantasía colectiva, pueden considerarse sueños de la humanidad y responden a problemas de la humanidad. En los cuentos se representa el drama del alma, y los personajes que los interpretan se encuentran en cualquier mente" (Birkhäuser-Oeri 2010: 14). Por tanto, el intérprete puede encontrar en los cuentos respuestas a sus problemas profundos, aquellos que comparte con el resto de los humanos.

En definitiva, los cuentos tradicionales conforman un testimonio significativo de experiencias psíquicas que ofrece la oportunidad de acceder al lado inconsciente del ser humano y, con ello, al mundo íntimo de lo que Jung denomina "imágenes", que son comparables a los *patterns of behaviours* (patrones de conducta de los animales) porque definen la naturaleza de una especie, en este caso la humana. Para Jung, el lado

inconsciente no es solo el espacio de las represiones, sino la "madre" inagotable de la que brota la vida física y psíquica. Por ello, considera que siempre se debe tener en cuenta, para lo bueno y para lo malo, pues de él depende toda actividad humana. Así pues, las hadas, las brujas, los dragones y otra serie de personajes de los cuentos tradicionales proceden de los niveles más profundos de la psique y constituyen un reflejo de nuestra naturaleza. De manera que interpretar un cuento tradicional desde una perspectiva junguiana significa analizar las "imágenes" que constituyen el inconsciente colectivo a través de formas concretas, o arquetipos. Y si además comparamos estas representaciones con las de otros cuentos tradicionales o con las de la mitología, los sueños o las religiones, la parte oscura de la psique se revelará de forma aún más esclarecedora.

En cuanto al arquetipo de la figura materna, los cuentos muestran diversos matices, tanto de carácter positivo como negativo, pero siempre mantienen una serie de formas típicas que incluye a la buena madre o anciana bondadosa, en el caso de las imágenes positivas, y a la madrastra mala, bruja o diosa oscura, en el caso de las negativas. Uno de los aspectos más significativos de estas figuras es la gran diferencia que presentan respecto a las madres reales tanto por su carácter como en cuestión de rasgos físicos. Son muy recurrentes tanto las brujas malignas de enorme nariz y terribles ojos rojos que pretenden destruir la vida de personajes bellos e inocentes como, en el extremo contrario, las mujeres de carácter divino con una belleza sobrehumana cuyo objetivo es ayudar a otros personajes a abrir las puertas de su destino. Frecuentemente también poseen poderes mágicos o pueden convertirse en animales como la bruja del cuento *Jorinde y Joringel*, de los hermanos Grimm, que por el día se transforma en gato o en búho. Lo que tienen en común las imágenes positivas y negativas del arquetipo materno es que suelen vivir en espacios naturales cercanos al agua, en bosques o incluso en las montañas, como las diosas de la Antigüedad clásica.

La razón por la que aparecen con características tan diferentes de las madres reales es que se trata de imágenes que muestran realidades psíquicas más que formas exteriores reconocibles. Es decir, representan el símbolo de lo materno, el origen de la vida en un sentido general, no una madre en concreto:

Al parecer, existe una vivencia de lo materno que no coincide con la vivencia de la madre real, sino que proyecta en ella mucho más de lo que se puede observar a primera vista [y]

puede aparecérsenos como una realidad interior una y otra vez, en las más diversas situaciones existenciales, como un poder benéfico o como una gran amenaza (Birkhäuser-Oeri 2010: 20).

Para comprender la esencia del arquetipo de la madre es preciso aclarar algunas cuestiones fundamentales que eviten la confusión entre las representaciones del principio materno como aspecto psicológico y las imágenes de las madres como proyección de una realidad exterior concreta. En sentido general, el principio materno se refiere al origen de la vida y, en extensión, de la humanidad. Ningún ser aparece de la nada. De esta manera, toda vida psíquica procede de una condición anterior que probablemente seguirá existiendo cuando su vida termine y que es la base de la existencia humana; es aquello que llamamos inconsciente y que actúa como la madre de lo consciente, porque de esa "madre" procede toda actividad física y psíquica. En definitiva, el arquetipo de la figura materna junguiano se refiere a la representación del lado oscuro de la psique, que es la base de la naturaleza del ser humano, la Madre Naturaleza, y también a la idea de lo materno pasivo: al cuerpo y al misterio de la materia. La misma palabra "materia" procede de *mater*, que significa madre. Desde esta perspectiva, el lado opuesto sería el Padre Espíritu.

El hecho de que en algunos cuentos el arquetipo de lo materno aparezca como una madre bondadosa y en otros como una bruja envenenadora tiene que ver con el tipo de relación que un individuo concreto establece con su inconsciente. Es decir, cuando a la Madre Naturaleza se la comprende de forma adecuada no aparece como una figura maligna, sino como un personaje de carácter bondadoso que indica el camino al protagonista mediante algún tipo de objeto mágico. Jung habla de una "llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna" (2002: 89). A su vez, Sibylle Birkhäuser-Oeri utiliza esta idea para titular su obra sobre las figuras maternas en los cuentos infantiles. Y, como se verá más adelante, en el análisis del cuento de Martín Gaité "El castillo de las tres murallas", el personaje de Serena entrega una llave de oro a su hija Altalé para ayudarla a encontrar el camino hacia la libertad.

La llave a la que se refiere Jung abre la puerta de lo inconsciente pero muchas personas no llegan a utilizarla nunca y, en consecuencia, experimentan el lado negativo del arquetipo materno más que su parte positiva, lo cual les lleva a la inestabilidad de los instintos. En este caso, los cuentos presentan a la Madre Naturaleza como una figura

malvada que se opone a lo espiritual, a todo aquello relacionado con la consciencia. Frecuentemente, los personajes luchan contra ella e incluso la matan, como sucede en el cuento de *Hansel y Gretel* cuando los dos hermanos empujan a la bruja hacia el fuego. Sin embargo, lo más frecuente es que sea un único individuo el que se encuentre con ella, como *Blancanieves*, en cuyo caso la madrastra consigue envenenar a la protagonista con una manzana en el tercer intento, tras fracasar con unas cintas y un peine envenenados.

La autora Sibylle Birkhäuser-Oeri (2010) ofrece en *La llave de oro* un estudio detallado de diversos cuentos tradicionales en los que las figuras femeninas responden al arquetipo junguiano de lo materno y las divide en tres categorías fundamentales. En el primer grupo de cuentos seleccionados analiza los personajes femeninos de carácter destructivo. En segundo lugar, presenta un repertorio de figuras que materializan el poder del destino. Y, finalmente, expone las características de aquellas que representan el principio de renovación y transformación de la vida. A menudo, estos arquetipos comparten ciertas características con las diosas de la Antigüedad, pues, en ambos casos, representan esquemas de la psique que se separaron de la consciencia en tiempos muy remotos. En este sentido, *Blancanieves* se puede contemplar como una antigua diosa que nunca muere, a pesar de que la madrastra haya intentado envenenarla tres veces. Asimismo, la triple imagen femenina que presenta este cuento tradicional, formado por *Blancanieves*, la madrastra y la madre biológica muerta, conforma una tríada que evoca ciertas imágenes mitológicas o religiosas como las Erinias y las Moiras griegas (Furias y Parcas para los romanos, respectivamente) o las Nornas nórdicas. En cuanto a referencias actuales, la serie de historietas *The Sandman*, escrita por Neil Gaiman entre los años 80 y 90, representa a la Triple Diosa como Virgen, Madre y Vieja bruja.

Antes de comentar algunos cuentos que expone la autora, es preciso señalar que la mayoría provienen de países cristianos, donde la materia (*mater*) se subordina al espíritu y la figura femenina fundamental, la Virgen María, no presenta el lado oscuro y negativo del arquetipo materno, sino el positivo y luminoso. Quizá por este motivo, los cuentos cumplen una función compensatoria al representar con frecuencia el lado oscuro de la Madre Naturaleza a través de brujas envenenadoras u ogres devoradoras, pues el cristianismo carece del lado negativo del principio femenino.

En la primera categoría de figuras maternas, la autora pone en relieve una serie de cuentos tradicionales para ejemplificar el carácter destructivo del arquetipo materno. Entre ellos se encuentra *El Tamborilero*, cuyo argumento gira, en la primera parte de la narración, en torno a una anciana maléfica de piel oscura, ojos rojos y nariz enorme que ofrece comida y alojamiento al protagonista a cambio de que realice tareas que son del todo imposibles: vaciar un estanque con un dedal, talar un bosque con un hacha de plomo y reunir toda la leña para quemarla. Sin embargo, una joven sale en su ayuda y hace los trabajos por él con un anillo mágico. Asimismo le aconseja que realice sin miedo todo lo que le ordene la bruja porque, de lo contrario, el fuego le alcanzará y terminará con él. Después, tendrá que agarrar a la vieja y lanzarla a las brasas. Lo que la bruja le ordena es que saque del fuego un tronco que no arde bien. Entonces, el tamborilero recuerda el consejo de la joven, se mete en las llamas sin miedo y descubre que no le queman. Además, el tronco que extrae de la hoguera se convierte en la mujer que le ha ayudado con los trabajos. Después, agarra a la bruja con las dos manos, la lanza a las llamas y los dos jóvenes, que ahora son libres, se prometen.

La autora interpreta la tala de los árboles como una elaboración de los contenidos del inconsciente y señala que la acción de quemar la madera adquiere un significado que apunta hacia la vida en potencia, es decir, hacia un estado pretérito que antecede a la vida en sí misma y mientras no se active permanece tan solo como una posibilidad. Por otro lado, la acción de introducir a alguien en las llamas es un tema recurrente en los cuentos tradicionales y también en la mitología. Es preciso recordar a la diosa Deméter cuando expone al fuego a Demofón para otorgarle la inmortalidad (Hym. Dem. vv. 237). En el contexto concreto del cuento *El Tamborilero* el fuego funciona simbólicamente como una fuerza destructiva ante la que debe enfrentarse el héroe sin temor, confiando en su propio poder, es decir, en la advertencia de la joven. También se convierte en un elemento purificador cuando lo emplea para destruir a la bruja, que es el objeto de sus males. Tras lanzarla a las llamas, se promete con la mujer del anillo mágico, que resulta ser la hija de un rey, lo que, desde una perspectiva simbólica, significa que establece una relación positiva con el inconsciente.

Hasta aquí se ha observado un ejemplo de arquetipo materno que Birkhäuser-Oeri incluye en la categoría de la Gran Madre como poder destructivo. Por otro lado, dentro de la segunda categoría, la autora analiza tres cuentos en los que las figuras maternas se

revelan como fuerzas del destino a través de la figura de la hilandera. La materialización del destino en imágenes maternas que mueven los hilos de la vida del héroe se manifiesta en la Antigüedad a través de las Moiras griegas: Cloto, Láquesis y Átropos; a quienes Hesíodo denomina "vengadoras implacables" (*Teogonía*, vv. 215-220). Las Moiras se relacionan, a su vez, con las tres Baba Yagas del cuento ruso *La zarevna doncella* y con *Las tres hilanderas* del cuento de los hermanos Grimm. Cada una de las diosas griegas representa un aspecto del destino de la vida humana: nacimiento, transcurso de la vida y muerte. Las tres conforman la idea única de la Gran Madre que determina la condición previa de la vida, el transcurso y el fin. En definitiva, tanto en la mitología como en los cuentos, el destino se materializa en una vieja hilandera cuyo trabajo simboliza la elaboración del porvenir. Asimismo, desde un punto de vista lingüístico, el término "hilar" se entiende como una actividad psicológica que significa trazar ideas o relacionarlas.

Por último, es preciso observar brevemente el arquetipo materno desde la perspectiva del principio de renovación y transformación de la vida. *La abuelita Siempreverde* (Birkhäuser-Oeri 2010: 212) narra la historia de una pareja de hermanos que van al bosque a recoger fresas para su madre enferma pero, en el camino, se encuentran con una vieja vestida de verde y les pide las fresas que han recogido. No obstante, la mujer se las devuelve y además les regala una flor blanca y otra azul que nunca se marchitan. Cuando la madre prueba la primera fresa recobra de inmediato la salud y el narrador señala que "eso era cosa de la abuelita Siempreverde". En este caso, la anciana es una figura bondadosa que constituye una clara representación de la Madre Naturaleza, tanto por su nombre como por el color de sus vestiduras. Asimismo, las flores que se mantienen siempre frescas y las fresas sanadoras la vinculan con los conceptos de renovación y eternidad.

Tras esta breve aproximación al concepto del arquetipo de lo materno, gracias a una panorámica de la obra de Birkhäuser-Oeri, vamos a comprobar de qué forma se rentabiliza este marco teórico en la narrativa infantil y juvenil de Carmen Martín Gaité y Gustavo Martín Garzo, quienes emplean como material narrativo símbolos, personajes y temas que rememoran los cuentos tradicionales. En primer lugar se observará de nuevo el personaje de Serena que aparece en "El castillo de las tres murallas". A continuación veremos las características de figura materna destructiva que presenta Balbina, un

personaje de "El pastel del diablo". Seguidamente se presentarán las cualidades que comparte miss Lunatic, de *Caperucita en Manhattan*, con las figuras maternas bondadosas. Y, finalmente, se desvelará el significado simbólico que subyace bajo dos figuras maternas destructivas de *La puerta de los pájaros*: la bruja del pantano y Placeroscuro.

Es necesario tener en cuenta que la idea de arquetipo remite a los contenidos anímicos que nunca estuvieron sometidos a elaboración consciente y, por tanto, se diferencia en gran medida del concepto de representación arquetípica, que alude a una forma elaborada por la consciencia. Parece evidente que los personajes de Martín Gaité y de Martín Garzo se relacionan más con el segundo concepto señalado, pues sus obras fueron escritas por un único autor en un momento concreto, a diferencia de los cuentos tradicionales, que se van creando a lo largo de las sucesivas generaciones y, por ello, mantienen una relación más estrecha con el inconsciente colectivo. Sin embargo, ambos autores nos permiten descubrir cómo se manifiestan en la literatura contemporánea los contenidos que en un tiempo remoto no estaban sometidos a la luz de la consciencia.

6.2. La madre como símbolo del destino en "El castillo de las tres murallas"

El personaje de Serena vuelve a ser una vez más el foco de análisis fundamental. Además de encarnar las figuras de doble, autómatas y mendiga, como se ha observado anteriormente, también reúne un conjunto de características que la sitúan como la principal figura materna del corpus literario que se analiza en este trabajo, lo que la convierte en un personaje muy complejo y difícil de observar desde todas sus facetas, pues cada una de ellas contiene una importante carga simbólica que precisa un estudio detallado.

Si aplicamos la teoría junguiana del arquetipo de lo materno a Serena, lo primero que llama la atención es que este personaje materializa de forma ejemplar la diferencia que establece Jung entre la imagen de la madre como proyección de una realidad exterior concreta y la representación del principio materno como aspecto psicológico. Y todavía más interesante resulta la forma de transición de una categoría a otra mediante un objeto simbólico de larga trayectoria literaria: una llave.

Pero vayamos por partes. Al principio del cuento, cuando la hija de Serena, Altalé, aún no ha nacido, el narrador comienza a configurar sutilmente la futura entidad materna como poder del destino de su hija. Recordemos que el dueño del castillo, su marido Lucandro, es un personaje excesivamente avaricioso que vive atrapado en el miedo a que los criados o los vecinos del pueblo de Belfondo le roben las pertenencias que con tanto celo guarda en su inexpugnable castillo. De manera que va retirando a Serena progresivamente todos sus objetos para esconderlos en un lugar seguro. También termina por entregarle a su marido las llaves de todos sus cajones y cofres, excepto una que siempre lleva colgada al cuello: la que abre el cajón del cuaderno verde donde anota sus sueños. Es decir, este objeto simbólico es el primer indicio de su transformación hacia lo que Jung denomina representación del principio materno como aspecto psicológico.

Los siguientes trazos que anuncian la configuración de Serena como una fuerza materna del destino aparecen al mismo tiempo que se queda embarazada de Altalé; es decir, al tiempo que se convierte en una realidad maternal concreta. Al enterarse de que espera un hijo, Serena pide a su marido, Lucandro, que le deje poner una cama en su cuarto de costura para dormir allí y, entre todas las camas del castillo, elige una de madera de cerezo con un pavo real incrustado en la cabecera. Tanto la imagen del pavo real como el cuarto de costura, así como la llave del cajón de los "sueños", conforman un claro tejido simbólico que predice la transformación de Serena en un poder del destino.

En su *Diccionario de símbolos*, Cirlot señala que en las monedas romanas el pavo real designa la consagración de las princesas, como el águila la de los césares. Además, la cola de este animal "particularmente en el emblema LXXXIV de la *Ars Symbolica* de Boschius, aparece como símbolo de la unión de todos los colores y de la totalidad. Se explica por ello que en el arte cristiano aparezca simbolizando la inmortalidad y el alma incorruptible" (Cirlot 2006: 361). Así pues, la elección de la cama por parte de Serena no se trata de una circunstancia arbitraria, como podría parecer en una primera lectura del cuento, sino de una pieza clave del entramado simbólico que, a medida que avanza el relato, le confiere al personaje un grado cada vez más alto de abstracción hasta elevarlo, finalmente, a una categoría divina e, incluso, hasta la idea del concepto de libertad.

Por otro lado, que Serena escoja su cuarto de costura como espacio personal y, lo que es más importante, que lo elija como el lugar para dar a luz a su hija, tampoco parece una casualidad, sino que supone un escalón más del ascenso que la convierte al final del relato en un principio materno como aspecto psicológico. Este espacio narrativo pone a Serena en conexión con las hilanderas que aparecen en los cuentos y los mitos como fuerzas del destino y que mueven los hilos de la vida del héroe. En el caso de esta narración, Serena significa, en un primer momento, la condición previa de la vida de Altalé y, varios años más tarde, cuando la mujer huye del castillo, ya están sentadas las bases para convertirse en la fuente inmaterial que proporciona las imágenes al inconsciente de la niña que, poco a poco, le ayudan a encontrar la dirección de su destino.

La relación de Serena con el destino de su hija asoma en el instante de su nacimiento como comienzo de un círculo vital cargado de imágenes oníricas que marca el camino de Altalé a lo largo de quince años. Es decir, a lo largo de un período de tiempo que finaliza en la misma habitación donde se inicia. Una tarde de diciembre, poco después de nacer Altalé, empieza a nevar y Serena "sabía que tenía que pedir algo para su hija, porque no se había presentado ningún hada de las que se presentan, en los cuentos, a formular sus deseos junto a la cuna del recién nacido" (38). Y le pide con los ojos cerrados a los copos de nieve que aquella niña de piel blanca y de pelo y ojos negros entienda sus sueños mejor de lo que ella entiende los suyos y que los pueda seguir siempre, lo que, desde una perspectiva junguiana, se traduce como la capacidad de conectar con el inconsciente.

A partir de este punto del relato, en el que se establece un claro paralelismo con el nacimiento de Blancanieves, el personaje de Serena comienza un proceso de alejamiento físico respecto de su hija marcado por la tiranía de Lucandro. Es decir, abandona progresivamente su configuración de madre como realidad concreta e inicia su transformación hacia lo que Jung denomina arquetipo materno. El momento clave de su transformación comienza el día que su hija se le aparece en sueños, con la edad de quince años, y le dice que permanezca encerrada en el cuarto de costura hasta que le mande un aviso. De modo que Serena se refugia en aquella habitación durante un mes completo en estado convaleciente, bordando y leyendo libros de viajes, y su deterioro físico marca el fin del personaje como realidad maternal concreta. Asimismo, el

ejercicio de bordar y los paisajes que contempla con tristeza en los libros de viajes señalan que está a punto de suceder algo importante, que su vida no se queda paralizada en aquel cuarto, es decir, que va a alcanzar la esperada libertad que representan los ríos y las montañas de las imágenes que admira o, lo que es lo mismo, se va a convertir en la Madre Naturaleza. La transformación culmina cuando Altalé, todavía niña, le pide a su madre que salga del cuarto para oírla tocar el violín. Cuando Serena sale y conoce al maestro de música se queda embelesada con su canto: "Dime, si tú lo sabes, ¿por dónde, amor, se va hacia la libertad?" (47). Entonces, desaparece definitivamente del castillo como realidad material concreta y se convierte en el futuro poder del destino de Altalé.

Cuando la hija de Serena está a punto de cumplir quince años sabe que le ha llegado el momento de seguir los pasos de su madre por el camino de la libertad. Para ello debe prestar mucha atención a las indicaciones que le envía Serena, es decir, su inconsciente o, lo que es lo mismo, la Gran Madre, según Jung. El primer contacto que tiene con Serena como poder del destino se manifiesta en el capítulo cinco cuando pregunta por su madre a los elementos que conforman la naturaleza: a las flores, a los animales del bosque, a las aguas del foso, a las nubes. "Y las nubes eran las únicas que parecían contestarle algo. Cambiaban continuamente de forma, y era como si estuvieran escribiendo una contestación a sus preguntas con aquellos signos de algodón deshilachado" (50).

Al final del relato, "la llave de oro" junguiana se despliega en una serie de símbolos encadenados que Altalé debe descifrar uno por uno para llegar a su destino. Serena, o la Gran Madre, le entrega el primero vestida de mendiga y ocultando su identidad para mantener el carácter etéreo y secreto que le caracteriza desde que abandona el castillo y que refuerza al desaparecer de forma repentina, como si se tratase de una alucinación pasajera. El objeto se trata un alfilerero delgado de marfil con un dibujo dentro que representa una cajita china y una frase que dice: "Ha llegado la hora de que estés bien atenta a tus sueños. Y de que los entiendas tú sola" (66). Este mensaje indica que se va a cerrar el ciclo que comienza el día de su nacimiento y que debe abrirse uno nuevo, fuera del castillo, con su ayuda.

La siguiente señal que le envía Serena es un sueño en el que le ordena excavar cerca su estatua. Al despertar, Altalé se dirige sin vacilar a la que representa una reina con la mano derecha levantada (una clara alusión a la Estatua de la Libertad) y

descubre, bajo la tierra oscura, el brillo de una llave de oro. Entonces, la mantiene en el puño cerrado como si fuera un talismán mientras avanza con miedo hacia una de las habitaciones que Lucandro le tenía prohibida¹²: el cuarto de costura donde había nacido. Una vez allí, introduce la llave en la cerradura y la puerta de la habitación, que simboliza su destino, cede sin dificultad. Cuando entra, las pistas que le indican el camino se suceden rápidamente pero Altalé las desentraña sin dificultad como si una fuerza exterior le expusiera los significados de todos aquellos misterios delante de sí misma. La primera señal que acontece es la canción que oyó cantar al maestro de música, años atrás, el día que desapareció su madre: "Dime, si tú lo sabes, ¿por dónde, amor, se va hacia la libertad?" Aunque nunca se había acordado de ella, en ese instante la revive con una fuerza extraña que le hace avanzar hacia el balcón, como en sueños, mientras canta perfectamente cada una de las estrofas.

A continuación, desde aquel punto, Altalé divisa, entre las rejas de la cárcel que Lucandro había ordenado construir, la segunda pista: una mano que señala hacia el lugar por donde está a punto de ponerse el sol. Entonces, sonrío de felicidad. Entiende que esa es la dirección que debe tomar para llegar hasta Serena porque "ir hacia la libertad era salir a buscar a su madre" (69). Mientras piensa en ello, registra los cajones vacíos del mueble tocador y descubre que uno de ellos está cerrado con llave, es decir, llega la tercera pista. No obstante, vuelve a resolverla sin dificultad porque al levantar la mirada se encuentra con una cajita china, exactamente igual que la del dibujo que le había entregado la mendiga, con la llave del cajón dentro. Al abrirlo encuentra el cuaderno verde donde su madre anotaba sus sueños y en las últimas palabras se puede leer, con letra apresurada: "Cuando cumplas quince años, niña mía, nos volveremos a ver. No me olvides nunca. Adiós" (70).

Efectivamente, Serena le envía la última pista el día que cumple quince años. Al despertar lo primero que percibe es el silencio que deja la nieve, como el día de su nacimiento e, inmediatamente, se acuerda de que debe abrir las jaulas de su cuarto para liberar a los pájaros, pues había tenido un sueño en el que su madre le ordenaba hacerlo.

¹² La habitación prohibida recuerda al cuento de Barba Azul cuyo protagonista, al igual que Lucandro, es un personaje turbio que desde el principio hace temer lo peor. En *Una casa de palabras*, Martín Garzo afirma que la prohibición de Barba Azul, y también la de Eros, tienen un sentido sexual; es decir, ninguno de los dos quiere que les contemplen en la desnudez de sus instintos sexuales. Elena Fortún, por su parte, hace referencia a las puertas cerradas en el relato "Los anteojos de color miel" que incluye en *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*: "el jardín está tal vez detrás de alguna puerta cerrada. Eso ocurre muchas veces. En casi todos los cuentos que hemos leído hay una puerta que no se abre desde hace muchísimos años" (Fortún 2016: 28).

Sin embargo, abre todas las jaulas excepto una: la del pájaro de fuego. Entre todos ellos, es el más simbólico e, incluso, en ciertos puntos del relato, se emplea para reforzar los conceptos de libertad y eternidad que representa Serena, de modo que se establece cierto paralelismo entre ambas figuras. Por ejemplo, en el capítulo cinco, el ermitaño oriental Cambof le cuenta a Altalé un secreto que solo conocen algunos pájaros: que el sol se engancha en el pico de una montaña amarilla cada mañana y deja caer tres gotas de sangre dorada en un estanque llamado la Poza del Sol. Y los pájaros que beben de allí se vuelven del color del fuego y alcanzan la inmortalidad.

Por tanto, el acto de liberación del pájaro de fuego precisa una mayor carga simbólica que la del resto de las aves para finalizar de forma coherente tanto la cadena de símbolos que conforman "la llave de oro" junguiana como el relato en su conjunto. De manera que Altalé decide soltarlo desde el balcón del cuarto de costura y, mientras se aleja, observa cómo abre un camino de luz entre la nieve. Antes de desaparecer definitivamente y convertirse en un punto de oro lejano en el horizonte, le lleva un mensaje con la clave definitiva para huir de Lucandro y alcanzar la libertad. Una vez fuera del castillo, Altalé y su acompañante, Amir, también abren una senda de luz entre la nieve a medida que avanzan.

En resumen, en este apartado se analiza el personaje de Serena desde un enfoque que complementa todos los que se han desarrollado a lo largo del trabajo en torno a su figura. Para comprender dicho personaje es preciso llevar a cabo la arriesgada tarea de analizar cada una de sus facetas por separado, aunque en la realidad se muestre como una unidad indisoluble y presente diversas características ambiguas, difíciles de clasificar bajo el nombre de un único arquetipo. Ahora bien, es evidente que Serena es, ante todo, una representación arquetípica de lo materno entendida como fuerza del destino, según la clasificación que establece la autora Sibylle Birkäuser-Oeri, y todas las demás facetas que se han contemplado en los apartados anteriores, tanto la de doble, como la de autómatas y mendiga, se supeditan a él, pues cada una de ellas lleva implícita una función que se dirige a cumplir el fin último, que es guiar a Altalé.

Desde un punto de vista psicológico, la característica más interesante de Serena quizá sea su transformación de madre real a representación arquetípica de lo materno, entendida en un sentido amplio, ya que ilustra la diferencia que establece Jung entre ambas posibilidades a través de un alejamiento físico y mental progresivo que culmina

con su desaparición y al que le sigue el esplendor de una naturaleza viva, en la que parece estar presente, y que despierta en Altalé la necesidad de comunicarse con cada uno de sus elementos para encontrar respuestas a lo desconocido. A partir de aquí, Serena se manifiesta de forma incorpórea o indefinida, ya sea como una sombra en el jardín, en los sueños de Altalé o como una mendiga huidiza con el rostro oculto.

El hecho de que la entidad materna se presente como una mujer bondadosa expresa una buena relación con el inconsciente según el análisis psicológico de los cuentos tradicionales que realiza Sibylle Birkäuser-Oeri. A partir de esta idea, cabe interpretar a Altalé como un símbolo de la armonía entre la parte racional de la psique y la parte instintiva, pues en ningún momento de la narración Serena aparece como una fuerza amenazante. Es decir, cuando a la Madre Naturaleza se la comprende de forma correcta no se presenta como una figura maligna, sino como un personaje bueno que indica el camino al protagonista a través de algún tipo de objeto mágico.

En este cuento, la figura materna muestra el camino a Altalé por medio de una serie de objetos que, si bien no se presentan como mágicos, suscitan un gran efecto sugestivo en la protagonista que los sitúa en un plano misterioso, casi onírico, del que únicamente participan Altalé y su madre, es decir, su inconsciente. Asimismo, cada uno de los objetos representa una prueba que la protagonista debe superar para llegar a la siguiente, de forma que se establece un paralelismo con las pruebas que deben resolver los héroes de los cuentos tradicionales para alcanzar un estado de vida superior. La diferencia más significativa de Altalé respecto de los héroes tradicionales quizá sea la excesiva facilidad que manifiesta para resolver los enigmas que le plantea su madre, como si fuese la misma Serena quien esclareciese el significado de las pruebas que le propone a Altalé. Es decir, la conexión psicológica entre ambas figuras se traduce en una expresión de unidad que, desde una perspectiva junguiana, sugiere una forma de relación adecuada con la Madre Naturaleza.

6.3. La maldición desde la cuna en "El pastel del diablo"

El personaje que encarna la realidad psíquica de lo materno en este cuento de Martín Gaité es una vieja curandera llamada Balbina que, si bien apenas aparece en el transcurso de la historia, formula una maldición junto a la cuna de la protagonista que

determina de forma implacable su caracterización psicológica en el transcurso de la narración. Es decir, el siguiente fragmento representa el foco opuesto de la "llave de oro que un hada buena nos puso en la cuna":

—Trae en el alma el viento de la inquietud y en el corazón el fuego de la pregunta. Hará preguntas que no le sabrá contestar nadie y deseará siempre todo aquello que no pueda tener —sentenció entre dientes, nada más mirarla, una vieja que tocaba el tambor en los entierros y tenía fama de adivina (83).

Tras pronunciar estas palabras, la curandera desaparece entre la espesura del bosque con unas rosquillas y una bota de vino, y nadie vuelve a verla. Sin embargo, la madre de Sorpresa, que así se llama la protagonista, se queda tan intranquila y confusa que no puede dormir y finalmente se echa a llorar. Su marido, Zenón, trata de consolarla aduciendo que Balbina tiene perdido el seso de tanto beber y eso la lleva a decir disparates que no se le deben tener en cuenta. No obstante, iría a verla al día siguiente para que le explicara el significado de aquella sentencia sin sentido que tanto sufrimiento le estaba ocasionando y de esta manera se quedaría más tranquila. A pesar de las palabras de consuelo que le dedica a su mujer, Zenón va a buscar a la vieja curandera con el mismo desasosiego sobre el futuro de su hija que le había manifestado su mujer la noche anterior. Al amanecer, Zenón sale en busca de la curandera pero, cuando llega al pueblo, le dicen que un leñador la acaba de encontrar muerta junto a un arroyo del bosque con una bota de vino vacía contra su pecho.

Esta breve aparición del personaje de Balbina en el cuento, que finaliza con su muerte al final del primer capítulo, conforma la presentación de un relato que introduce al lector en un espacio y tiempo narrativos sujetos a una ambigüedad entre lo realista y lo maravilloso que materializa la constante de "El pastel del diablo" y "El castillo de las tres murallas": "nada es lo que parece". Esta ambigüedad se sustituye por un claro juego intencional hacia la mitad del cuento. Sorpresa crea un nuevo espacio narrativo, en el que ella también es la protagonista, donde una serie de personajes presentan dos facetas perfectamente diferenciadas, una realista y otra que evoca el mundo maravilloso de los cuentos tradicionales, y de ellos mismos depende elegir una u otra. Dentro de esta narración, Sorpresa opta por referirse a la difunta Balbina, que presencié su bautizo, a

través de una serie de rasgos maravillosos que la asimilan a las brujas malignas que constituyen la forma típica del arquetipo materno negativo.

Pero veamos, en principio, al personaje de Balbina desde la perspectiva del primer capítulo del cuento, donde todavía vacila entre la categoría de personaje con características reales, del ámbito extratextual, y la categoría de figura que evoca a las brujas de los cuentos maravillosos tradicionales. El narrador describe a la mujer que sentencia el destino de Sorpresa como "una vieja curandera que tocaba el tambor en los entierros y tenía fama de adivina" (83). Es decir, la curandería, así como su vínculo con la muerte y la opinión extendida de su relación con la magia son breves apuntes descriptivos que la retratan indirectamente como una bruja, aunque no es hasta más adelante, en el cuento de Sorpresa, cuando se emplea el término *maldición* para denominar a las palabras que profiere a la recién nacida ni se la describe, hasta entonces, con los rasgos habituales que caracterizan a los arquetipos de lo materno destructivo. Asimismo, se presenta una doble interpretación de sus palabras a través de los padres de la protagonista. Por un lado, la madre se siente desalentada por la sentencia que Balbina había pronunciado junto a la cuna de su hija y, por otro, el padre considera que la curandera no había hecho más que decir una serie de disparates propios de su estado habitual de embriaguez. De modo que el comportamiento de Balbina es objeto de dos interpretaciones, de las que surge una ambigüedad, ya que la narración no se decanta por ninguna. Esa incertidumbre aumenta considerablemente cuando la madre de Sorpresa transmite su inquietud a Zenón y, seguidamente, el hombre se encuentra privado de las explicaciones racionales que necesita cuando Balbina aparece muerta en el bosque.

Efectivamente, según las predicciones de la vieja curandera, Sorpresa crece impaciente y descontentadiza. Sin embargo, debido a la ambigüedad que muestra Balbina en el primer capítulo, donde el narrador la presenta desde dos posibilidades interpretativas opuestas, la de mujer común y la de bruja, se puede considerar tanto que el tipo de personalidad de la protagonista está directamente relacionado con la sentencia que Balbina pronuncia junto a su cuna como que es producto de la mera coincidencia. Lo que, traducido en términos de un análisis tipológico de personajes, significa que Balbina se vincula con el arquetipo de lo materno solamente si se la observa desde una de las dos perspectivas; precisamente desde la que elige Sorpresa como material

narrativo para crear una historia donde el sentido de su vida toma una nueva dimensión en la que el mundo real y el maravilloso se disputan lúdicamente la prevalencia a través de diversos personajes que se enfocan alternativamente desde uno y otro lado. Finalmente se enfatiza lo maravilloso, al crear un nuevo discurso sobre la curandera, y se visibiliza ese lado destructivo que en el primer capítulo solamente se deja entrever de forma indirecta:

Era una vieja harapienta de ojos amarillos y nariz ganchuda, tocada con un sombrero puntiagudo hecho de remiendos parduscos, que se había acercado a la cuna para formular una extraña maldición, y poco después había aparecido muerta, rodeada de sapos y culebras (166).

Para observar, en segundo lugar, la faceta destructiva de Balbina, es preciso esclarecer el significado de la historia que la enmarca y, a partir de ahí, deducir la función psicológica que representa en el desarrollo vital de Sorpresa. La primera característica que llama la atención respecto a la creación literaria de la protagonista, donde aparece la bruja, es que el lector no es consciente de que la voz narradora de Sorpresa ha tomado el relevo, de manera que se crea una falsa continuidad en el hilo argumental que no se desvela hasta el epílogo. Es decir, a la ambigüedad entre lo real y lo maravilloso se une la confusión entre dos ficciones diferentes, lo que genera un relato extraordinariamente complejo.

Al analizar con más detalle, nos damos cuenta de que el cambio de narrador viene marcado por la entrada de Sorpresa en la Casa Grande la noche de San Juan. En este espacio comienzan a sucederse una serie de personajes y circunstancias de carácter onírico, como la mujer de cera que le ofrece una bebida alucinógena o el comportamiento ambivalente del rey Ricardo y del hombre del traje de raso, que se transforma en diablo. Con todos ellos establece Sorpresa una relación a fin de sonsacarles la clave para hacerse mayor y, de esta manera, satisfacer las curiosidades que tiene restringidas por su condición de niña y que le causan un estado de insatisfacción permanente, como pronosticó Balbina el día de su bautizo.

Dado que las creaciones literarias se han relacionado con el inconsciente, y los elementos que conforman la historia de Sorpresa apuntan directamente hacia un espacio psicológico, cabe interpretar la entrada en la Casa Grande como la inmersión del lector

en el inconsciente de la protagonista. Ahora bien, es preciso desvelar qué significado subyace bajo la creación literaria de Sorpresa para profundizar en su caracterización psicológica y descubrir la función de una realidad psíquica materna encarnada en la figura de Balbina. Para ello es conveniente recurrir a algunas de las teorías más representativas sobre la finalidad de la escritura. Dentro de este tema, de larga trayectoria en la Poética tradicional, los aportes psicoanalíticos son abundantes; no obstante, esta pluralidad puede resumirse en tres puntos fundamentales: 1) la teoría del "placer-catarsis", que complementa a la aristotélica de la *catharsis*; 2) la teoría de la "remembración" o "alivio de la culpabilidad", procedente de Melanie Klein y su escuela; y, por último, 3) la teoría del "equilibrio psíquico frente a la neurosis" (Paraíso 1994: 105-106). Para llevar a cabo un análisis concreto sobre los rasgos psicológicos del personaje de Sorpresa es necesario comentar brevemente la línea teórica que articula el primer punto señalado.

La teoría catártica de la creatividad parte de Freud, quien incluía la finalidad de la escritura dentro de su sistema general psicoterapéutico. Como psiquiatra, empezó trabajando con el "método catártico" antes de pasar al psicoanalítico y, en esa segunda fase, comenzó a denominar "abreacción" al efecto de la catarsis. Aunque sus escritos sobre Teoría de la Literatura no presentan un corpus homogéneo, ya que incluye diferentes formulaciones sobre la "catarsis" como la liberación de tensiones internas o la mitigación de deseos insatisfechos, considera que las personas se mueven por el "principio de placer", por lo que este elemento constituye el factor común de sus trabajos teórico-literarios (Paraíso 1994: 106-107).

Cuando se le pregunta a un escritor el motivo que le lleva a desarrollar una obra literaria, seguramente la respuesta más común es porque le gusta. Y, en términos hedonísticos, la respuesta sería porque experimenta placer con ello. No obstante, si el escritor escucha una traducción de su respuesta en dichos términos, lo más probable es que no se sienta especialmente identificado, puesto que las largas horas de trabajo, el aislamiento o la frustración continua por no encontrar la expresión adecuada no tienen cabida dentro del concepto de "placer" (Paraíso 1994: 107).

Freud se refiere el ambiguo placer del creador como calma temporal de los instintos que no pueden satisfacer su objetivo directo. En el artículo "El creador literario y el fantaseo", expone que la fantasía de los adultos es la continuación del juego infantil

y procede de los instintos insatisfechos que buscan una rectificación de la realidad. Por tanto, según su aportación, se puede afirmar que la persona feliz jamás fantasea, y sí quien percibe una realidad insatisfactoria, como la protagonista de "El pastel del diablo". No obstante, sería un error deducir que toda frustración conlleva creación artística, pues es imprescindible la existencia de talento para la realización de la obra.

Tras esta breve exposición sobre la teoría del "placer-catarsis" parece más claro el significado de la figura materna destructiva. El salto temporal entre el primer capítulo, dedicado al bautizo de la protagonista, y el segundo, abarca los diez primeros años de su vida. Es decir, el narrador se sitúa en una edad clave de la trayectoria vital de Sorpresa que coincide con la de Alicia, el personaje de Lewis Carroll. La hipótesis de que no se trata de una mera coincidencia se sostiene gracias al claro paralelismo que se establece entre ambos personajes en el capítulo cuatro, donde la mujer de cera le ofrece tres tipos de bebida alucinógena con los letreros "más", "menos" e "igual", para que avance dentro de su propia historia, que recuerdan la poción que encoge a Alicia o el pastel que le hace recuperar su estatura original, en cuyos letreros se puede leer respectivamente "bébeme" y "cómeme". Pero las coincidencias no se terminan aquí, sino que la obra de Carroll, como se señala en el apartado donde se analiza "El pastel del diablo" desde el enfoque de las teorías del doble, se ha interpretado como la representación de una etapa vital de transición que, por otra parte, es la base fundamental de la problemática que subyace bajo la caracterización psicológica de Sorpresa y que impulsa la creación literaria en la que introduce un nuevo discurso en torno a la vieja curandera, muerta años atrás, para convertirla en una malvada bruja que se puede equiparar a la de *Hansel y Gretel* o a la Malvada Reina de *Blancanieves*.

El estado de insatisfacción de Sorpresa deriva de la carencia en su entorno social y familiar de estímulos vitales que le proporcionen una visión más amplia del mundo. "Preguntaba que por qué había que rezar, que por qué había que coser [...] que por qué no pasaba el tren por allí, que por qué no podía ella ver el mar y otros ríos y ciudades grandes de las que el maestro de Sietecuervos les señalaba repartida por la bola azulada del mundo" (87)¹³. Esta insatisfacción pronto se relaciona con los límites naturales que establece la infancia en cuanto a independencia se refiere. Sin embargo, al alcanzar los

¹³ La autora Carrillo Romero cree que es en *Los parentescos* "donde definitivamente Carmen Martín Gaité describe de una manera más fiel y real esa búsqueda de la comunicación y del entendimiento por parte del niño, que se encuentra en un medio de personas adultas en el que se mueve con dificultad, en el que se siente aislado y solo" (2008: 146).

diez años, la protagonista se sitúa en un punto de mira que le permite observar la vida de los adultos sin participar en ella, y esa situación le genera un desasosiego creciente que solo consigue liberar a través de sus creaciones literarias orales:

La protagonista [...] era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana, arriesgándose a alguna aventura temeraria, recitando un conjuro o valiéndose de determinado talismán. Viajaba por tierra y por mar, sorteaba grandes peligros y llegaba a países inventados de nombres muy sonoros. Allí las gentes vestían de una manera especial y se pasaban la vida contando cuentos difíciles de entender, donde todo quería decir algo distinto de lo que parecía. Pero Sorpresa lo descifraba. Porque ella era aquella niña que quería crecer (101-102).

Este fragmento ejemplifica de forma clara la teoría que expone Freud en "El creador literario y el fantaseo" acerca de la fantasía como manifestación de los instintos insatisfechos que buscan una rectificación de la realidad. Es decir, ella misma se autoerige como la protagonista de sus cuentos para vivir en la ficción una serie de aventuras que le vetan los estrechos márgenes de la pequeña sociedad donde vive constituida por los habitantes del pueblo de Trimonte. Las únicas vías para poner fin a su infelicidad pasan por dos posibilidades; la primera, comprender a los adultos que la rodean, tanto a sus padres como al resto de habitantes del pueblo, que la consideran una niña estafalaria porque sus intereses personales sobrepasan los establecidos por costumbre en esa pequeña sociedad; la segunda es huir de aquel lugar para satisfacer su deseo de conocer tierras lejanas que le ofrezcan los estímulos intelectuales que nunca podrá hallar en su familia o entre los previsibles vecinos de Trimonte. Ambas vías se reducen a un único camino: hacerse mayor, pues solo de esta forma, conseguirá tanto entender a los adultos que la rodean como alcanzar un grado de independencia que le permita, en definitiva, organizar su vida en función de sus propios deseos sin que se interpongan en su camino los límites que le impone su familia y, por extensión, Trimonte.

En este punto también es importante hacer referencia al vínculo intertextual que establecen los personajes infantiles de Carmen Martín Gaité con el personaje de Celia de Elena Fortún.¹⁴ Carrillo Romero señala en su tesis doctoral que ese aura de

¹⁴ Carmen Martín Gaité realizó una adaptación televisiva de los libros infantiles clásicos de Elena Fortún, en concreto *Celia, lo que dice* (1929) y *Celia en el colegio* (1932). La serie se estrenó en el año 1993 a través de La 1 de Televisión Española.

inteligencia y sensibilidad los convierte en seres únicos (2008: 111). También afirma que Martín Gaité presenta a Celia como "otro ejemplo de niña 'diferente' y escandalizada ante las frases hechas que oponía la educación convencional a la curiosidad de su mirada encendida e insaciable" (*Palabra*, 195; citado en Carrillo Romero, 111), e identifica esa mirada infantil que todo lo cuestiona con la mirada del futuro escritor. Asimismo, Martín Gaité aporta datos concretos sobre la influencia que ejerce Celia en algunos de sus personajes infantiles, por ejemplo, en *Sorpresa*:

Yo, que tan hermana me sentí de Celia en mi primera infancia, he declarado siempre sin reservas mi gran deuda literaria con Elena Fortún. Y en algunos personajes infantiles inventados posteriormente por mí puede rastrearse ese parentesco. Por ejemplo en *Sorpresa* [...], que acabará deseando escribir todo aquello que ha visto o ha creído ver, para poder llegar a comerse ella sola el pastel del diablo, inventaba desde los diez años cuentos donde imperaba lo diferente y se transgredía la norma familiar (*Palabra*, 195; citado en Carrillo Romero, 111).

Después de observar detenidamente las características psicológicas de *Sorpresa* en contraste con el espacio donde vive, es fácil deducir el sentido de *Balbina* en su relato. Es obvio que la protagonista selecciona como material narrativo la historia de su bautizo y le da la vuelta para convertir a la curandera en una figura maligna que representa la insatisfacción de su trayectoria vital:

Había preguntado siempre por aquello y había escuchado fragmentos de conversaciones a unos y a otros. Y luego ella, colocando las piezas a su manera, como quien compone un rompecabezas, había ido contándose un cuento cruel y terrible, donde el personaje que tenía la culpa de todos sus males se llamaba la bruja *Balbina* (165-166).

Así pues, la interpretación más coherente respecto a la figura de la curandera es la que manifiesta Zenón al comienzo del cuento. *Balbina* se acerca a la cuna en estado de embriaguez y profiere una serie de disparates sin sentido. Sin embargo, la preocupación del personaje de *Remigia*, su mujer, aunque es errónea respecto a la verdadera naturaleza de *Balbina*, supone un punto de contraste fundamental en cuanto a tensión narrativa se refiere, pues representa el primer trazo de un personaje cuya configuración culminará con la creación literaria de *Sorpresa*.

Aunque en el cuento de la protagonista Balbina se reduce casi a una mera alusión verbal, adquiere una gran importancia como fuerza maligna, ya que, mientras no consiga dominar su insatisfacción vital, la bruja permanecerá viva. Para acabar con ella de forma definitiva debe hacerle frente a través de una piedra mágica de ámbar que le entrega el personaje del hombre del traje de raso cuando se convierte en diablo. Sorpresa se enfrenta al poder destructivo de Balbina una noche de San Juan bajo la luna llena en el lugar donde se celebró su bautizo. Mientras entierra la piedra de ámbar se siente presa de una fuerza sobrenatural y delirante que le hace golpear furiosamente el suelo mientras dice: "¡Huye, bruja Balbina, a esconderte en el reino de las sombras! ¡Que tu poder retroceda ante el mandato del diablo! ¡Quiero saberlo todo! ¡Quiero crecer, crecer, crecer! [...] ¡Más, más, requetemás!" (166). Entonces, al cabo de un rato, se oye un redoblar de tambores lejano y cánticos de miserere, como un cortejo fúnebre que se va distanciando poco a poco del bosque, lo que significa que la fuerza maligna de la bruja comienza a retroceder y la petición de Sorpresa se cumple cuando su pequeño cuerpo de niña comienza a crecer hasta convertirse en una mujer hermosísima de carácter sobrenatural que avanza entre los árboles como flotando en el aire. Lleva un traje vaporoso de gasa blanco con las alas en forma de libélula, zapatos de oro con tacones altos y una antorcha en la mano. El cabello muy largo y rubio, entretejido con lirios, semejante a una cortina ondulante al compás de su paso y, al desplegar las mangas vaporosas, a modo de alas, la luz de la antorcha proyecta trazos luminosos en la sombra del bosque.

La desaparición de la infelicidad de Sorpresa, que se materializa en su fantasía como una vieja harapienta de nariz ganchuda y ojos amarillos, marca el fin de su creación literaria. A continuación se abre el epílogo a través de la voz de Pizco, el amigo a quien la protagonista había contado aquella historia. "¡¡Mentira!! —saltó Pizco, indignado—. ¡No dices más que mentiras!" (169). De este modo, se sitúa de nuevo al lector fuera del espacio ficcional creado por Sorpresa, lo que conlleva una caída brusca de la tensión narrativa que consiste en abandonar de repente el mundo onírico en el que se sumerge el lector de forma progresiva. Sin embargo, la fantasía traspasa los límites de la realidad y, una vez fuera de ella, Sorpresa también se libera de la bruja. En términos realistas, tal como corresponde observar la parte correspondiente al epílogo, se traduce como una reconciliación entre sus deseos y la realidad que la lleva a una

adaptación más satisfactoria en su entorno familiar. Su madre, Remigia, cambia de actitud respecto a Sorpresa y comienza a tantear la posibilidad de que su hija estudie. Esto significa que echa abajo los límites vitales e intelectuales que le había impuesto desde su nacimiento con el propósito de que se casara muy pronto, casi niña, igual que las demás mujeres de Trimonte y que, como ellas, se dedicara a los trabajos domésticos. En este punto se hace visible la relación entre la figura materna destructiva y la madre real concreta. Cabe interpretar que existe un paralelismo entre ambas figuras, ya que la desaparición del poder maléfico de Balbina coincide con el cambio de mentalidad de Remigia.

Parece que la invención, por parte de Sorpresa, de la muerte definitiva de la bruja está directamente relacionada con el fin del carácter negativo de su madre real: "Mi madre lleva unos días que no me riñe y me quiere mucho, no sé que le ha pasado, igual me dejan hacer el bachillerato, dice mi padre" (171). Esta relación entre la fantasía y la realidad corrobora uno de los argumentos que sostiene la protagonista en favor del valor de la ficción como medio para cambiar la realidad:

—Pero es que yo creí que decías de verdad lo de irnos, no como si fuera un cuento— contestaba él desconcertado—. Contigo nunca se sabe. ¿Lo decías de mentira o de verdad? —¡Ay, hijo, qué tonto eres! —se enfurruñaba ella—. *Si no nos lo inventamos primero y no creemos que se puede hacer, nunca será verdad* (100, la cursiva es mía).

La ambigüedad entre la realidad y la fantasía en el relato, alude, por tanto, a la imaginación como medio para proyectar futuras realidades.

En resumen, la bruja Balbina es una creación literaria de Sorpresa, inspirada en una mujer común que emerge, en términos junguianos, de la parte oscura de su psique para dar forma a la frustración de sus deseos insatisfechos. Y, del mismo modo que en los cuentos tradicionales, debe enfrentarse a ella para acabar con la fuerza destructiva que ejerce sobre su trayectoria vital. Sin embargo, a diferencia de dichos cuentos, donde los héroes acaban con la vida de las terribles brujas arrojándolas al fuego, Sorpresa se enfrenta al poder aún activo de una bruja muerta diez años atrás y para ello pone en marcha un conjuro mágico donde una piedra de ámbar sustituye al fuego, el símbolo tradicional de la destrucción y de la purificación. De este modo se da lugar a una versión descafeinada de la aniquilación clásica de las ancianas maléficas, por lo que la

fuerza simbólica queda reducida de forma significativa. A pesar de las diferencias que mantiene respecto de las brujas de los cuentos tradicionales, presenta una serie de características comunes que permiten observarla como una variante de las representaciones arquetípicas maternas. Además de la peculiar caracterización física de Balbina y de sus malvadas intenciones con un personaje indefenso e inocente, comparte con las formas tradicionales del arquetipo su vínculo con los espacios naturales. Recordemos que, en el primer capítulo, tras pronunciar la "maldición" junto a la cuna de la recién nacida, se retira a la espesura y al día siguiente amanece muerta junto al arroyo del bosque. Más adelante, en el cuento que inventa Sorpresa, la protagonista lleva a cabo el conjuro contra su poder destructor en la oscuridad de la naturaleza y la influencia de la bruja se va alejando entre los linderos del bosque. Cuando desaparece por completo, se desarrolla el foco opuesto del arquetipo materno negativo en la figura de Sorpresa, quien, además de convertirse en adulta, representa a una mujer de carácter divino con una belleza extraordinaria que evoca a las figuras maternas bondadosas, muy vinculadas también con la naturaleza: su cabello "ondeaba flotando al viento al compás de su paso ondulante. Avanzaba por entre los árboles a un ritmo armonioso, rápido y sutil, sin tropezar con ninguno" (167-168). Finalmente, se comprueba que la destrucción de la fuerza maligna en el cuento de Sorpresa tiene relación directa con el comportamiento de su madre hacia ella en la vida real. Tras "matar a la bruja", Remigia amplía los estrechos márgenes intelectuales que había establecido en torno a su hija y, de esta manera, se produce un ajuste entre los deseos de Sorpresa y la realidad.

6.4. El fin de la infancia en *Caperucita en Manhattan*

La figura materna de la novela de Martín Gaité que se observa bajo este epígrafe se corresponde con la diosa de la Libertad que se ha analizado tanto en el apartado dedicado a los autómatas, por su identificación con la famosa estatua neoyorquina, como en el apartado referente a los mendigos, por la configuración que adopta cuando se separa de la emblemática figura, como un espíritu que abandona su cuerpo. Ahora bien, ambas formas confluyen en la representación arquetípica de lo materno, pues las dos forman parte de una única entidad divina.

Si para abordar el análisis de madame Bartholdi, la diosa de la Libertad, se toman como punto de partida las características tradicionales del arquetipo materno que recoge Birkhäuser-Oeri en *La llave de oro*, se descubren pocos rasgos comunes. A diferencia de los personajes femeninos que protagonizan los cuentos seleccionados por la autora, madame Bartholdi no vive en un espacio natural cercano a un arroyo, ni en el bosque o entre montañas, sino que su vida transcurre alternativamente entre el interior de la Estatua de la Libertad y las calles de Nueva York. Asimismo, tampoco se identifica con las mujeres de belleza extraordinaria, ni con las brujas terribles de enorme nariz que pretenden destruir la vida de personajes bellos e inocentes. Dentro de la escala de matices que presenta Birkhäuser-Oeri, madame Bartholdi se puede asimilar, en principio, con la figura tradicional de la anciana bienhechora cuyo objetivo es proteger a personajes más jóvenes. Sin embargo, un análisis más profundo del personaje, desde la perspectiva del arquetipo materno junguiano, revela una forma específica con características propias.

A pesar de las diferencias que mantiene respecto de las figuras maternas de los cuentos maravillosos, presenta tres aspectos comunes fundamentales que hacen ineludible el análisis de madame Bartholdi desde el enfoque del arquetipo de lo materno: 1) es una diosa, por tanto lleva implícito un carácter materno; 2) su función es ayudar a la protagonista, Sara Allen, a encontrar las puertas de su destino a través de una moneda, que se puede observar como una variante simbólica de la llave de oro y, por último, 3) entre sus características se encuentran los poderes mágicos que le permiten estar en dos lugares al mismo tiempo o introducirse en la Estatua de la Libertad cuando llega la mañana. Este cambio alternativo de forma, que coincide con el amanecer y el anochecer, recuerda a la bruja del cuento *Jorinde y Joringel*, de los hermanos Grimm, que por el día se transforma en gato o en búho.

Para comprender la función de madame Bartholdi es necesario observarla en relación con Sara Allen, el personaje principal, pues, aunque establece múltiples relaciones con una serie extensa de personajes, es precisamente el vínculo con ella el que determina su naturaleza como fuerza poderosa del destino y el que la convierte, por tanto, en una variante de las figuras maternas bondadosas que hacen visibles los caminos ocultos que conducen a los héroes hacia estados superiores de existencia. Por tanto, veamos de qué manera se va introduciendo la diosa progresivamente en la vida de

una niña de diez años, cómo se convierte en su guía para acompañarla en el camino hacia la libertad y, también, los paralelismos que se establecen entre la línea argumental de *Caperucita en Manhattan* y "El castillo de las tres murallas", e incluso, los puntos en común con "El pastel del diablo". En efecto, los tres relatos están protagonizados por niñas con una especie de "excepcionalidad" que sienten su contexto familiar como un espacio opresor donde buscan con determinación una salida.

El primer contacto de la protagonista con la Libertad se produce en su propio espacio psicológico gracias al impacto que produce en ella el descubrimiento de la literatura clásica, así como por medio de sus sueños, de rezos y, sobre todo, mediante un libro de historia sobre el origen de la emblemática estatua que fomenta su imaginación y cuyo título, *Construir la Libertad*, se presenta como un símbolo del proceso que la lleva desde la dependencia hasta la autonomía. Los primeros libros que descubre son *Alicia en el país de las Maravillas*, *Caperucita Roja* y una adaptación infantil de *Robinson Crusoe* y, aunque por aquel entonces apenas sabe leer, las espléndidas ilustraciones le permiten descubrir que los protagonistas siempre son personajes que caminan solos por el mundo "sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres [...] Todo tenía que ver con la libertad" (22-23). Y, en su camino hacia la autonomía, irá estableciendo correspondencias entre sus experiencias vitales y algunos de los momentos narrativos clave de sus personajes literarios preferidos, porque para Sara equipararse a ellos significa ser libre.

El siguiente paso de la inmersión progresiva de la entidad divina en la trayectoria de la protagonista (o, lo que es lo mismo, el siguiente escalón que sitúa a Sara más cerca de la Libertad), consiste en conocer por casualidad a miss Lunatic, es decir, al espíritu de la Libertad, cuyas características físicas responden a una anciana vestida de harapos, que se ha analizado en el apartado dedicado al arquetipo del mendigo. En este punto de la novela, donde el narrador introduce a la mendiga, se pueden distinguir dos partes fundamentales. En la primera, antes de conocer a Sara, se revelan algunos indicios que apuntan hacia el carácter sobrenatural de la anciana, por ejemplo: "había quienes aseguraban haberla visto la misma noche a la misma hora circulando por barrios en distantes como el Bronx o el Village" (86). Asimismo, otros indicios relacionan a miss Lunatic con la Estatua de la Libertad como la frase "llegué a Manhattan en 1885" (91).

Por tanto, se comienza a sospechar el carácter divino de miss Lunatic. Sin embargo, no se confirma hasta que la protagonista se cruza en su camino y revela la auténtica identidad de la mujer. A partir de ese momento, también se la comienza a denominar madame Bartholdi, en honor al escultor alsaciano autor de la famosa estatua.

La niña de diez años se encuentra con la anciana en el metro cuando, de camino a casa de su abuela, al llegar a la estación de Columbus, siente el impulso de salir para visitar Central Park, pues llevaba mucho tiempo soñando con la idea de pasear ella sola por la ciudad sin que ningún adulto la llevara de la mano y, ahora que sus padres están de viaje, puede aprovechar la ocasión. Sin embargo, en vez de sentirse libre, le fallan las fuerzas y se echa a llorar hasta el punto de faltarle el aire. Entonces, aparece la mendiga ante ella y Sara siente que una aparición sobrenatural ha bajado para ayudarla.

Hasta este momento, los contactos de la niña con la Libertad se relacionan, en primer lugar, con el descubrimiento de los personajes clásicos y su deseo de parecerse a ellos y, después, a la aparición de la mendiga cuando más perdida y confusa se siente. Finalmente, el encuentro definitivo con la entidad divina, o lo que es lo mismo, la conquista de la autonomía, tiene lugar cuando Sara reconoce en la anciana el gesto de la estatua neoyorquina y, a continuación, vislumbra durante unos segundos su rostro inconfundible rodeado de un fogonazo resplandeciente. Entonces, la Libertad le pide a la niña que no vuelva a tenerle miedo nunca más y, de esta forma, se cierra una trayectoria que comienza en sus primeros años de vida con el descubrimiento de la literatura clásica.

Tras observar el proceso que lleva a la protagonista al descubrimiento y manejo de su autonomía, es preciso observar de qué forma se convierte la diosa de la Libertad en la guía que le abre definitivamente las puertas de su destino. En este aspecto, madame Bartholdi establece un vínculo significativo con la variante del arquetipo materno que entrega una llave de oro al héroe para que acceda a un estadio de vida superior. Sin embargo, en este caso, la diosa de la Libertad no ofrece una llave a la protagonista, sino una moneda verdosa que le permitirá verla siempre que quiera. Cuando Sara le pregunta a madame Bartholdi cómo hace para salirse cada noche de la estatua, la anciana le responde que emplea un método muy ingenioso que consiste en viajar a través de un pasadizo secreto por debajo del agua, parecido al del metro. La entrada es una boca de alcantarilla pintada de rojo que tiene un poste pequeño al lado. En ese mismo poste hay

una ranura por donde se introduce un tipo de moneda especial que sirve para abrir la tapa de la alcantarilla. Una vez abierta, dice una palabra que le guste mucho y se lanza con las dos manos por delante como si se tirase a una piscina. Con la moneda que la diosa le entrega, Sara también está lista para viajar a lo largo del pasadizo secreto, es decir, ahora tiene la oportunidad de ser libre sin que nada la paralice, como le había sucedido en el metro, cuando la diosa de la Libertad se le aparece para ayudarla a superar el obstáculo del miedo.

El hecho de que la diosa de la Libertad utilice una moneda para conducir a la niña hacia su destino y no otro tipo de objeto, tiene que ver con la función de contraste que ejerce respecto de las fichas doradas que su madre compra cada sábado en la ventanilla del metro para ir a casa de la abuela Rebeca. Durante unos instantes, la señora Allen suelta a Sara de la mano para recoger las fichas y el cambio. Es un tiempo breve pero muy intenso para la niña porque siempre lleva en su bolsillo un par de ellas que le había quitado un día a su padre y, al mirar la ranura por donde se meten, siente a menudo la tentación de utilizarlas, echar a correr y perderse sola entre la multitud rumbo a casa de su abuela, que se encuentra en Manhattan. Sin embargo, nunca lo hace, ni tan siquiera lo intenta. Por tanto, se crea alrededor de las fichas doradas un tejido simbólico que alude a la falta de autonomía en contraste con la ficha verde que le entrega madame Bartholdi, cuyo significado se relaciona con la conquista de la libertad. Asimismo, el color de la moneda no responde a una elección arbitraria sino que añade un valor simbólico que consolida la idea de un futuro próximo más favorable y cuyo significado se manifiesta en algunos puntos de la narración: "También le pedía [a la diosa] que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció. Porque el verde es el color de la esperanza" (40).

Para finalizar el análisis de madame Bartholdi es preciso tener en cuenta una segunda posibilidad interpretativa respecto a su naturaleza pues, aunque en ningún momento de la novela se manifiesta de forma explícita que la diosa es un producto de la imaginación de Sara, el narrador presenta ciertos puntos de información ambigua que lo sugieren. En primer lugar, es significativo que la aparición de la diosa se sitúe inmediatamente después de que los padres de la niña salgan de viaje y su vecina pase a recogerla para que duerma en su casa. Este hecho insinúa que todo lo que sucede a partir de ese momento forma parte de un sueño. Por otro lado, la propia protagonista

reflexiona sobre el carácter real de madame Bartholdi y piensa que quizá sus aventuras, al igual que las de Alicia, son mentira. Si se toma esta interpretación por válida, el personaje de Sara establece un vínculo intertextual con Sorpresa, la niña de diez años que protagoniza "El pastel del diablo" y cuya fantasía revela un estado de transición de la infancia a la madurez. De manera que tanto Sorpresa como Sara constituyen dos versiones renovadas del personaje clásico de Alicia, que simboliza una etapa de crecimiento.

Martín Gaité también revela, en este sentido, la influencia de Antoniorrobes (1895-1983). En la obra de este escritor, célebre sobre todo por sus libros para niños, se plantea asimismo el tema del crecimiento desde una perspectiva infantil, "y aparece simbolizado en un aspecto tan relacionado con la infancia como es el de la transformación física y el de las ropas que ya no le quedan bien al niño" (Carrillo Romero 2008: 156). Así sucede con Manzanito, uno de los protagonistas que aparece en los *Cuentos de los juguetes vivos*. El narrador parte de una personificación del sombrero. Cuando el niño ve que ya no le queda bien, se va olvidando cada vez más de él. Finalmente, el sombrero se 'suicida' y el niño lo entierra como si fuera su mascota" (Carrillo Romero 2008: 157). "Ya en su artículo de 1975 titulado "Mi encuentro con Antoniorrobes", recogido en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Carmen Martín Gaité cuenta cómo leyó asiduamente los cuentos de Antoniorrobes cuando era niña y reconoce inequívoca y voluntariamente su deuda para con este autor" (Carrillo Romero 2008: 88).

En resumen, la diosa de la Libertad es la materialización del espacio inconsciente de Sara, es la "madre" inagotable de la que brota el impulso de la búsqueda de la autonomía y, ya sea en forma de diosa, mendiga o estatua, la entidad divina representa un aspecto de la naturaleza humana relacionada con el paso de la infancia a la vida adulta y para ello utiliza un objeto mágico que pertenece a la familia simbólica de las llaves de oro. Según Jung, cuando el protagonista utiliza la llave mágica, que en este caso es una moneda verde, abre las puertas del inconsciente y experimenta el lado positivo del arquetipo materno. Cuando esto sucede, las figuras maternas se presentan como mujeres bondadosas que hacen visibles los caminos ocultos.

Asimismo, es significativo el vínculo intertextual que establece Martín Gaité entre las protagonistas de sus obras juveniles, pues tanto Sara, como Sorpresa y Altalé, son

niñas que sienten su espacio familiar como una carga opresora que les impide crecer y ser libres, y de la cual consiguen deshacerse por medio de figuras maternas que actúan en su espacio psicológico. Sara sueña con una diosa que le hace libre. Altalé busca la libertad a través las indicaciones de una madre que solo puede ver en sus sueños y que deposita una llave de oro junto a una estatua con la mano derecha levantada que alude, de forma evidente, a la estatua neoyorquina. En ambos casos, el arquetipo materno se presenta como una figura bondadosa que indica a las niñas el camino hacia la libertad. Por el contrario, la figura materna de "El pastel del diablo" es una fuerza destructiva y Sorpresa solamente puede alcanzar su destino cuando la aniquila gracias al poder de un conjuro mágico.

6.5. El aspecto más desagradable de la Madre Naturaleza en *La puerta de los pájaros*

En esta novela de Martín Garzo aparecen dos figuras femeninas que se relacionan con el arquetipo materno destructivo. Ambos personajes encarnan el lado negativo de la Gran Madre a través de terribles brujas que amenazan la armonía vital de otros personajes. La primera de ellas apenas tiene cabida en el transcurso de la novela, pues tan solo protagoniza una pequeña historia que se inscribe, a modo de cajas chinas, en el conjunto de la narración. No obstante, contiene una carga simbólica significativa que permite rentabilizar y esclarecer en gran medida las teorías de Jung acerca del arquetipo materno. El segundo personaje femenino adquiere mayor relevancia a lo largo de la novela y además revela diversas características que la identifican con la madrastra de *Blancanieves*.

Veamos en primer lugar las peculiaridades de la bruja que se inserta en la pequeña historia. El escritor vallisoletano presenta en *La puerta de los pájaros* un conjunto de personajes y temas que conforman un magnífico entramado intertextual del que emergen renovadas algunas de las figuras, reales y ficticias, más significativas de la literatura y la cultura occidentales, entre las que se encuentra la de Merlín, el famoso mago galés que se ha situado cronológicamente en el siglo VI y que constituye uno de los personajes principales del ciclo artúrico. El gran mago visita a la princesa Constanza y a su padre, el rey Dinis de Portugal, que es un viejo amigo suyo, y les narra la historia

del enfrentamiento entre el rey Arturo y el Caballero Verde. Merlín cuenta que el caballero consiguió vencer al rey pero le ofreció perdonarle la vida a cambio de que le llevara la respuesta, antes de un año, a una pregunta que le obsesionaba: ¿qué quiere una mujer? El rey le prometió hallar la respuesta y desde ese momento se puso a recorrer el mundo en compañía de sir Gawain para hablar con todo tipo de mujeres, jóvenes y ancianas, campesinas y nobles, monjas y prostitutas, y cada una le respondía de forma diferente. Unas querían lindos vestidos, otras un palacio lleno de criados, otras no envejecer nunca y así una larga serie de deseos que, sin embargo, no terminaban de satisfacer al rey Arturo.

Una tarde, cuando estaba a punto de cumplirse el plazo que le había fijado el caballero, se encontró en la orilla de un pantano con una bruja de aspecto tremendamente desagradable. "Tenía el pelo lleno de limo y algas, las uñas largas y retorcidas y desprendía un olor nauseabundo [además] era jorobada y al hablar hacía chascar la lengua, produciendo un sonido que helaba la sangre" (19). El rey Arturo estaba huyendo de su lado cuando la mujer le llamó y le dijo que sabía lo que buscaba. Ella podía darle la respuesta pero a cambio le pedía por esposo a uno de sus caballeros. El rey naturalmente se negó a entregar a ninguno de sus caballeros a aquella horrenda mujer pero, unos días más tarde, le contó a sir Gawain lo sucedido y este se ofreció a casarse con la bruja, pues no había un destino mejor para un caballero que salvar a su rey. Entonces, fueron a verla y, tras sellar el pacto, les dijo que lo que quiere una mujer es ser soberana de sus propios deseos. El rey Arturo llevó la respuesta al Caballero Verde y le perdonó la vida, sin embargo, faltaba por cumplirse la parte más penosa del trato.

Sir Gawain se casó con la bruja y asistió a la boda toda la corte, ante la que mostró sus peores modales, como devorar la comida directamente del plato, escupirla encima de los invitados o producir ruidos obscenos. Por fin, cuando llegó la noche de bodas, sir Gawain esperaba con tristeza en la alcoba nupcial cuando su esposa apareció con el aspecto de una doncella hermosísima. Fue una noche de pasión y, cuando empezó a amanecer, la mujer le dijo que, como había sido tan amable con ella, a partir de ese momento se presentaría la mitad del tiempo como una bruja y la otra mitad en forma de mujer atractiva. Pero tenía que elegir qué aspecto prefería para el día y cuál para la noche. Sir Gawain dudó porque no tenía claro si era mejor tener durante el día a una

mujer adorable que suscitara la envidia de todos y por la noche a una bruja horrible o, por el contrario, dejarse ver con una criatura espeluznante pero tener una mujer hermosa en la alcoba cada noche. Ante esta problemática, sir Gawain se mostró ingenioso y le dijo que si una mujer deseaba ser dueña de sus propias decisiones era ella la que debía elegir. Al oír esta respuesta, su mujer le respondió que sería hermosa de día y de noche porque la había respetado.

Esta pequeña narración representa una variante simbólica de la unión de contrarios que a lo largo de la historia se ha materializado de diversas formas. La bruja del pantano y el rey Arturo, de Martín Garzo, se pueden entender como el Eros y Logos de la Grecia antigua, el Ying y Yang dentro de la filosofía taoísta, o la Madre Naturaleza y Padre Espíritu según las teorías de Jung. Originalmente el Eros se identificaba con Dioniso, es decir, con las emociones incontroladas y el caos de los instintos, mientras que el Logos, la razón, se ha manifestado a través de la figura de Apolo. Asimismo, la identificación del Logos y Eros con lo masculino y femenino respectivamente permite comprender mejor la idea de contrarios que se complementan, puesto que no pueden existir de forma independiente. Es decir, la falta de uno de ellos desequilibra la naturaleza y le impide seguir su curso creador.

Jung considera que el lado femenino es un arquetipo que tiene una importancia práctica muy especial para los psicoterapeutas y le da el nombre de *anima*. Para entender de forma aproximada su significado es necesario abandonar toda idea cristiano-dogmática y recurrir al escritor romano Macrobio o a la filosofía clásica china, en la que el ánima se observa como la parte femenina y ctónica del alma (Jung 2002: 58).

En el caso concreto del cuento que se analiza, el rey Arturo simboliza la parte racional de sir Gawain, mientras que la bruja del pantano alude al caos de los instintos, a la Madre Naturaleza que se presenta en su forma más desagradable. La repulsión que siente el rey Arturo al verla indica que la razón rechaza al inconsciente, que no constituyen una unidad armónica. Cuando el símbolo de la consciencia, se acerca al pantano, es decir, al inconsciente, se encuentra con el caos de los instintos en forma de una horrenda mujer y, aunque trata de huir, la bruja le retiene para sellar un pacto: le dará la respuesta a la pregunta de "¿qué quiere una mujer?" a cambio de que le entregue por esposo a uno de sus hombres. Dicho pacto puede ser interpretado como un primer

acercamiento entre el lado racional y el instintivo de sir Gawain. Sin embargo, la sumisión y absoluta entrega al rey todavía le impiden comprender de forma positiva su inconsciente. Por tanto, la representación de la Madre Naturaleza que emerge del fondo del pantano solo puede observarse como un ser horrendo que amenaza con destruir la razón. No obstante, a pesar de su aspecto, no se trata de un ser peligroso y destructivo, como perciben en principio sir Gawain y su rey, sino de una mujer que pide ser atendida y convertirse en la dueña de sus propios deseos, es decir, un Eros que necesita liberarse de la represión y oscuridad a la que le somete el Logos.

En conclusión, los instintos se presentan como enemigos de todo lo racional en forma de una bruja horrible cuyo pelo, lleno de limo y de algas, alude a la Madre Naturaleza en su aspecto más desagradable. El respeto y sumisión de sir Gawain al rey se pueden interpretar, por tanto, como una prisión en las limitaciones de la consciencia que le impide relacionarse forma adecuada con el lado oscuro de la psique. Asimismo, su presencia junto a un pantano sugiere que la amenaza surge de las capas más profundas del lado irracional e instintivo. Pues, en la psicología actual, el agua es "símbolo del inconsciente, es decir, de la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre" (Cirlot 2006: 69).

En los cuentos tradicionales, de los que Martín Garzo extrae su material narrativo, es frecuente que las brujas quieran obtener algo de los héroes para participar en su realidad humana. En este caso, el acercamiento se representa a través de la unión matrimonial entre sir Gawain y una Gran Madre amenazadora. Sin embargo, la mera aceptación de la bruja no resulta suficiente para integrarla de forma positiva en su vida y lograr un equilibrio entre la Madre Naturaleza y el Padre Espíritu. A este respecto, Birkhäuser-Oeri advierte que la escisión entre ambos es uno de los problemas más acuciantes del hombre moderno, y muy pocos saben que su inconsciente puede ayudarlos a encontrar el camino hacia sus necesidades racionales (2010: 26). El mismo Martín Garzo, en una entrevista que le realizaron en 2014, a propósito de la publicación de *La puerta de los pájaros*, llama la atención sobre todos aquellos sir Gawain que se encuentran prisioneros en los límites de la razón:

Es una literatura que habita el territorio de lo maravilloso, donde surge el prodigio, el asombro ante las cosas y al que nuestro tiempo ha dado un poco la espalda. El hombre

occidental y urbano se ha separado del mito. Ahora vive anclado en un mundo excesivamente racional donde estas historias tienen poca cabida [...] No es el caso de los niños y adolescentes, que no fallan como seguidores de estas historias simbólicas, mágicas y mitológicas [...] gozan de un pensamiento distante de la racionalidad hasta el punto de convertirse en personajes del mundo del cuento (Agencia EFE: 2014).

Ya en la Antigüedad helénica y, especialmente, en la era cristiana, predominaba el Logos. Sin embargo, el principio masculino y el femenino solo pueden mantenerse a través de la complementariedad. En el caso de que se produzca un desequilibrio, como en la historia de sir Gawain, la Madre Naturaleza no se percibe como promotora de vida sino como un elemento destructivo.

Cuando se observan los arquetipos maternos en los cuentos de los países cristianos, es preciso tener en cuenta el conflicto entre naturaleza y espíritu presente en el cristianismo, ya que han surgido, en gran medida, a partir de dicha escisión. Para alcanzar la armonía "es a menudo la Madre Naturaleza [...] la que aporta o facilita la totalidad, en la medida en que le facilita al héroe la relación con su señora alma" (Birkhäuser-Oeri 2010: 31). Si aplicamos esta idea al cuento del rey Arturo, se puede decir que es la propia bruja del pantano quien pone a sir Gawain en relación con su señora alma al contraer matrimonio con él y presentarse después en forma de doncella hermosa. Esto significa que la figura de la Gran Madre, aunque se manifieste con características muy alejadas de lo ideal, representa de forma relativa la oscuridad moral. Es como si el principio de la naturaleza estuviera relacionado con el mal de forma injusta. Es decir, vivir lo natural como algo destructivo o fructífero depende más bien de la evolución anímica del sujeto y de la situación en la que se encuentre en cada caso.

La trayectoria de sir Gawain, desde que decide contraer matrimonio con la bruja del pantano hasta que se halla felizmente casado, se puede interpretar como una evolución anímica a través de la cual va interiorizando de forma positiva los impulsos de su inconsciente. En un primer momento, se une con resignación a la bruja para satisfacer a su rey, a su parte consciente y racional. Pero todavía se le aparece como una figura con una gran poder repulsivo. Un poco más adelante, en la misma noche de bodas, acepta unirse a su mayor amenaza anímica en la soledad de su alcoba, a esa Madre Naturaleza que parece haberle ganado la batalla a la razón. Sin embargo, en ese mismo instante, se equilibra la balanza, y su gran amenaza se transforma en un estado

vital positivo y satisfactorio que se materializa en forma de doncella, aunque todavía puede mostrarse como bruja, durante la mitad del tiempo, pues aún falta dar el tercer paso para que la transformación sea completa. Cuando sir Gawain le deja elegir a su esposa qué aspecto desea mostrar durante el día y el día cuál durante la noche, significa que, por fin, escucha a su inconsciente y tiene en cuenta su voluntad. Una vez aceptada, la Gran Madre abandona definitivamente la apariencia de bruja, puesto que ya no supone una amenaza; a partir de ahora, "sería hermosa de día y de noche, porque él la había respetado" (21).

6.6. Una madrastra de cuento en *La puerta de los pájaros*

Veamos ahora qué características muestra la segunda figura femenina que se identifica con el arquetipo materno destructivo. Aunque también se la presenta como bruja e, incluso, como mujer vampiro, se diferencia de la figura anterior en el tipo de relación que mantiene con la protagonista. Mientras que en el cuento del rey Arturo la bruja del pantano pasa a ser la esposa de sir Gawain, Placeroscuro, que así se llama la nueva bruja, se convierte en la madrastra de la princesa Constanza a través del matrimonio entre ella y su padre, el rey Dinis de Portugal, sobre quien también ejerce su poder negativo privándole por completo de su voluntad y dándole de comer sin descanso para engordarlo hasta morir.

La historia de la bruja comienza una tarde que Merlín pasea por el bosque de Coulombiers y oye una voz de socorro que procede de la Fuente de la Sed. Cuando se acerca descubre en la orilla una cabeza de mujer que permanece viva aun separada de su cuerpo debido a una sustancia que se encuentra en el agua de aquella fuente mágica. El mago decide llevársela consigo y dedicarse al estudio de los elementos naturales que permiten el extraño fenómeno. Tras mucho investigar, descubre que la unión de las hierbas con el agua de la fuente, además de mantener vivos los restos orgánicos, también puede unirlos a sus cuerpos de origen o a otros cuerpos. Así pues, la cabeza, que se llama Luzdelbosque, consigue hacerse con la voluntad de Amadís, el joven ayudante del mago, para que mate a una mujer y le entregue su cuerpo. Aunque consigue unirse sin dificultad, le queda una cicatriz alrededor del cuello.

El origen de su llegada al palacio se remonta al día que llega a Avalón una carta del rey Dinis donde le cuenta a su amigo Merlín que una extraña enfermedad tiene postrada en la cama a su hija, la princesa Constanza, sin que nada consiga despertarla. Sin embargo, el mago se encuentra ausente en ese momento y Luzdelbosque, que ahora se llama Placeroscuro, aprovecha la oportunidad para abrir el sobre y leer el contenido del mensaje. Tras informarse de lo que sucede en Portugal, decide viajar hasta aquel país e introducirse en la corte como enviada de Merlín.

Placeroscuro pronto se convierte en la dueña de aquel reino de una forma despótica y cruel y, aunque nadie está de acuerdo con sus decisiones, no se atreven a contrariarla por miedo, pues, aunque es muy hermosa, hay algo en sus ojos que estremece al mirarla. Además, se adivina en ella un terrible secreto, relacionado con el pañuelo que lleva siempre atado al cuello, y hace valer su voluntad con la ayuda de dos sirvientes que había llevado con ella, unos auténticos gigantes sumamente crueles a los que aseguraba haberles sacado el corazón. Otra de sus particularidades es que no controla su propio cuerpo, como si tuviera dos naturalezas enfrentadas entre sí. Por eso, hay mañanas que amanece con un ojo morado o con las piernas y los brazos llenos de cardenales. Mientras tanto, numerosos viajeros acuden al palacio atraídos por la historia de la princesa dormida. Todos admiran su belleza y no entienden por qué el brillo de su piel es el mismo que cuando estaba despierta, como si acabara de correr con sus doncellas por el jardín y aún tuviera trece años.

Desde que Constanza cae víctima del hechizo, el rey Dinis se transforma en un anciano desorientado que necesita ayuda incluso para comer y vestirse. Y, cuando Placeroscuro llega al palacio, ella misma se ocupa de hacerlo con un fin destructivo. Pollos, faisanes, pasteles, quesadas, todo lo que ordena que le sirvan va a parar a la tripa del rey, cada vez más inmensa, pues desea matarlo para apoderarse del reino. En esta parte de la novela, Dinis recuerda al profesor Arcimboldo, el anciano de *La princesa manca*, y, al igual que él, se identifica con la figura mitológica Eresictón que aparece en *Las metamorfosis*, de Ovidio; el rey de Tesalia a quien la diosa Deméter condena a sufrir un hambre insaciable (8, 725-884). Pero la maldad de la mujer va más allá cuando decide casarse con él. Aunque a todos les desagrada la idea, no pueden hacer nada por evitarlo porque, a través de sus artes de bruja, consigue privar a Dinis de voluntad propia y solo hace lo que Placeroscuro le pide. De esta forma, se transforma en una

reina cruel que se vincula con las madrastras de los cuentos tradicionales como *Blancanieves*, *Cenicienta*, *Hansel y Gretel* o *La novia blanca y la novia negra*.

Aunque la bruja se baña en leche de burra y utiliza todo tipo de productos para oler bien, no consigue que su cuerpo deje de desprender un olor fétido que a todos cuantos la rodean, tanto personas como animales, se les hace insoportable. Por el contrario, la princesa Constanza desprende un olor delicado que recuerda a los aromas de la primavera y esta es una de las razones por la que Placeroscuro no puede aguantarla. La odia cada día más por su olor, por su belleza y por la bondad de su rostro. Se le hace insoportable que se formen frente al palacio largas colas de viajeros para ver a la princesa dormida y decide prohibir las visitas. Pero la bruja no tarda en descubrir que damas y doncellas continúan visitándola a escondidas y eso la vuelve loca de celos. No puede explicarse por qué prefieren a una princesa inútil que lleva tres años dormida antes que a ella, la nueva reina.

Placeroscuro, llena de ira, determina recluirla en el desván y pasa allí el invierno. Pero, al llegar la primavera, sucede algo que llama la atención de todos, y es que de una de las ventanas, salen gran cantidad de flores. Entonces, todos se dan cuenta de que ese es el lugar donde la reina cruel ha escondido a la princesa. Cuando Placeroscuro va al desván para ver qué sucede, observa que las plantas nacen del vestido de Constanza y se extienden por todos los rincones formando sobre la princesa un dosel del que cuelgan delicadas flores. Una bandada de pájaros sale volando por la ventana y un ratoncillo se esconde bajo el vestido de la niña, como si el impulso creador de la naturaleza tuviera su origen en aquel cuarto tras un invierno frío y largo.

Aquella visión le pone de tan mal humor que toma la decisión de contratar los servicios de tres asesinos. Les pide que se lleven su cuerpo al bosque y, tras matarla, le lleven su corazón en una caja. Pero, cuando los verdugos se disponen a clavarle un cuchillo, ven correr dos lágrimas por las mejillas de Constanza, como, si a pesar de permanecer dormida, se diera cuenta de todo. Entonces, aquellos malvados no se atreven a continuar con su plan y matan un jabalí para guardar su corazón en la caja que la reina les había dado.

Tras pensar qué podían hacer con la niña, se les ocurre entregársela a un grupo de gitanos que se gana la vida viajando de pueblo en pueblo con su música y sus animales. Ellos aceptan cuidar de la princesa porque creen que pueden ganar mucho dinero

incluyéndola en sus espectáculos, y así sucede durante diez años, hasta que Merlín descubre su paradero. Después de contarles a los gitanos la terrible historia de la reina cruel, el mago se dispone a llevarla de nuevo al palacio en compañía de Esmeralda, una de las gitanas que se había encargado de cuidar a la princesa durante todos estos años.

Merlín, con la ayuda de la gitana, descubre que la única forma de romper el hechizo que mantiene dormida a la princesa es llevarla al bosque de Leiria. Cuando consiguen despertarla le cuentan que Placeroscuro, tras hechizar al rey, había intentado matarla, pero los verdugos sintieron lástima por ella y la entregaron a unos gitanos con los que había vivido durante mucho tiempo hasta que él la encuentra. Mientras tanto, la reina cruel se entera de que Constanza sigue viva y ordena a sus soldados que maten tanto a la princesa como a Merlín. Pero los soldados se niegan y Placeroscuro se vuelve loca de ira por lo que se ven obligados a encerrarla en la torre.

Cuando la bruja ve llegar el cortejo de la princesa siente mucha rabia e intenta huir, pero cae desde las almenas de la torre y se golpea contra unas rocas que, desde entonces, se vuelven negras con su sangre. Liberada del poder de la reina, Constanza puede retomar su vida y rescatar al rey, que llevaba años encerrado en sus habitaciones por orden de Placeroscuro. Como su peso ya alcanza casi los trescientos kilos, no cabe por las puertas y necesitan levantar un andamio muy grande para sacarle por la ventana. Dinis no tarda en traspasar a su hija los asuntos del gobierno y vive feliz durante dos años más. A su muerte, Constanza comienza a reinar y se casa con un joven noble con quien tiene una hija a la que ponen de nombre Isabel.

La bruja Placeroscuro establece un claro vínculo intertextual con las madrastras clásicas de los cuentos tradicionales, en especial con la Malvada Reina de *Blancanieves*. Por este motivo, resulta pertinente observar las teorías psicológicas más relevantes que se han desarrollado en torno a dicho cuento para aclarar algunas ideas fundamentales sobre este tipo de figura materna y, a continuación, trasladarlas al caso individual de Placeroscuro, pues para alcanzar una interpretación aproximada es necesario observar cómo se comporta la madre letal con un héroe en concreto. Solo de esta forma se puede deducir el tipo de conflicto que mantiene con su Madre Naturaleza.

Según la autora Birkhäuser-Oeri (2010: 47 y ss.), el cuento de *Blancanieves* revela una problemática principalmente femenina, porque permite observar cómo interviene el arquetipo materno en la mujer más que en el hombre. En el caso de la

mujer, la imagen de la Gran Madre es por una parte una figura de la sombra, de lo inconsciente, y por otra parte se relaciona con la propia figura, como una especie de autorrepresentación del principio femenino. Recordemos que lo inconsciente y lo racional, o la Madre Naturaleza y el Padre Espíritu, según la terminología que utiliza Jung, se han identificado con lo femenino y lo masculino respectivamente. De esta forma, se comprende mejor la idea de complementariedad.

En los cuentos tradicionales, y también en la mitología, es frecuente que la Gran Madre aparezca junto a la figura de la hija, que se corresponde con el arquetipo de la doncella divina. Ambas suelen poseer rasgos divinos o demoníacos, pero es más habitual que estos últimos se correspondan con la figura de la madre, pues la hija se vincula más con el Yo humano. Esta generalidad se ratifica tanto en *Blancanieves* como en la novela de Martín Garzo, puesto que tanto la Reina Malvada como Placeroscuro son quienes representan el lado negativo en la unidad madre-hija, mientras que las niñas encarnan la correcta actitud del Yo en el proceso de individuación femenina. No obstante, aunque las hijas se aproximan más al ser humano común, en realidad representan una imagen sobrehumana procedente de un mundo inmaterial. *Blancanieves* no es una doncella común que se ve obligada a protegerse de los celos y la maldad de su madrastra, sino "la blanca diosa lunar perseguida por su propia oscuridad. Es incluso especialmente inmortal, pues ni siquiera en la muerte está muerta de veras: y la inmortalidad es una cualidad que solo los dioses poseen" (Birkhäuser-Oeri 2010: 48).

En el caso de *La puerta de los pájaros*, la naturaleza imperecedera de Constanza se manifiesta en su capacidad para mantenerse con el aspecto de una niña de trece años durante un letargo que alcanza la década. En este sentido, recuerda al personaje de la Bella Durmiente y ambas, a su vez, encarnan el arquetipo de la *puella aeterna*. La variante masculina se correspondería con el *puer aeternus*, como se ha dicho anteriormente, en el análisis de "El hada que quería ser niña". El nombre aparece de *Las metamorfosis* (4, 18) para referirse al dios niño Yaco, una criatura divina vinculada con la vegetación y la resurrección, con la eterna juventud.

Cuando nos acercamos a los cuentos de los hermanos Grimm, nos damos cuenta enseguida de la elevada frecuencia con que aparece el tema de la niña perseguida por su madrastra. Este motivo literario se relaciona con la necesidad que tiene la mujer de enfrentarse con ese lado oscuro del principio femenino para alcanzar su propia

individuación. Es muy habitual que las madrastras perversas persigan a sus hijas hasta matarlas pero se trata siempre de muertes simbólicas que representan un estado de transición previo al renacimiento. Desde una perspectiva psicológica se entiende como un proceso de toma de conciencia.

Es preciso advertir que las brujas perversas representan en estos casos figuras de carácter ambivalente pues, a pesar de su naturaleza letal, son quienes provocan el inicio de ese proceso a través de algún objeto mágico, o envenenado, como en el caso de Blancanieves con la manzana. Sin embargo, la princesa Constanza ya está dormida cuando Placeroscuro intenta acabar con su vida. Es decir, su poder destructor se manifiesta cuando la niña ya ha comenzado esa transición hacia un estadio de vida superior que en los cuentos se simboliza a través de falsas muertes o hechizos de sueño.

Antes de deducir el significado psicológico de Placeroscuro en relación con el letargo de la princesa, es necesario profundizar un poco más en las teorías que arrojan luz sobre las muertes simbólicas en los cuentos. Para ello, no se puede obviar el análisis que realiza Bruno Bettelheim sobre *La bella durmiente* en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. El psicoanalista austriaco lo interpreta como un cuento de temática fundamentalmente juvenil relacionada con los procesos de cambio que se producen durante la adolescencia. Es una etapa de transformaciones muy rápidas y significativas, en la que los jóvenes alternan períodos de pasividad con épocas de enorme actividad. Llegan incluso a comportarse de forma arriesgada para ponerse a prueba o descargar tensiones internas. Este proceso irregular, propio del fin de la infancia, se manifiesta en los cuentos en los que el héroe se ve envuelto en emocionantes y arriesgadas aventuras y algún hechicero lo paraliza convirtiéndolo en estatua de piedra. Es decir, muchos cuentos tradicionales expresan las grandes hazañas que deben poner en marcha los héroes para buscar su propia identidad. Sin embargo, *La bella durmiente* hace más hincapié en la necesaria y prolongada concentración en sí mismo:

En los meses anteriores a la primera menstruación, y a veces algún tiempo después, las chicas dan muestras de cierta pasividad, parecen como dormidas y sumidas en sí mismas. Aunque en los chicos no se presentan señales evidentes que preceden a la madurez sexual, muchos de ellos experimentan un período de lasitud y de introversión, durante la pubertad, parecido al de las chicas. Así pues, parece razonable que un cuento de hadas, en el que se inicia un largo período de sopor al comenzar la pubertad, se haya hecho famoso durante tanto tiempo entre chicos y chicas (Bettelheim 1979: 315).

Por tanto, *La bella durmiente*, y también *La puerta de los pájaros*, se inscriben en el conjunto de narraciones cuyo tema central, la pasividad, hace que el adolescente no se inquiete durante esa etapa, pues se da cuenta de que no va a permanecer así siempre, aunque en ese momento le parezca que va a durar cien años. Después de ese período de calma, los adolescentes se vuelven activos, tanto en los cuentos como en la vida real, y afrontan nuevos retos. Estas historias nos demuestran que un período de concentración en sí mismo puede conducir a grandes logros, que en los cuentos se manifiestan normalmente a través de la unión matrimonial y/o mediante la conversión del personaje en reina o rey.

Desde las teorías psicoanalíticas de Bettelheim, los reinados representan la llegada a la vida adulta de los personajes tras un complejo proceso de transformación que los lleva a alcanzar la plena autonomía, y los matrimonios revelan la incipiente madurez sexual del joven. Por otro lado, desde el enfoque de las teorías psicológicas del inconsciente colectivo, la unión del personaje femenino con su *animus* o la del héroe masculino con su *anima*, expresan un proceso psicológico que no se ciñe de forma exclusiva al desarrollo de la adolescencia, sino que encarna la realización completa del ser humano, la unión entre la razón y el sentimiento. En este caso habría que ver a la Bella Durmiente y a Constanza como figuras de *anima* y a los jóvenes nobles con quienes contraen matrimonio como su lado complementario. "Cuando el sentimiento está unido a una auténtica comprensión, entonces no se encuentra tan amenazado por la tendencia egoísta y celosa que personifica la mala reina, y por tanto tendrá que desaparecer, tal como ocurre al final del cuento" (Birkhäuser-Oeri 2010: 66-67).

Ahora que nos hemos aproximado al significado psicológico de las muertes simbólicas desde enfoques que aportan diferentes matices, parece más fácil comprender el papel de Placeroscuro en torno a la figura de Constanza. Como se ha dicho anteriormente, la bruja no es la autora del hechizo, sino que aparece cuando la princesa ya ha comenzado el período de sopor que se atribuye a la pubertad. Es decir, en un momento determinado de su transformación emana de su inconsciente una fuerza materna que pretende detener su evolución a través de diversas artimañas, pero siempre sin éxito, pues la princesa no puede dejarse retrotraer a un estado infantil. La evolución debe continuar.

De entre los comportamientos más típicos que llevan a cabo las oscuras figuras maternas para destruir a los héroes, Placeroscuro revela dos de ellos muy significativos en la tradición literaria, que son, por un lado, la exposición al frío y, por otro, el deseo de carne humana. El narrador también deja constancia de que la reina cruel se alimenta con sangre de varias jóvenes antes de llegar al palacio de Portugal. En este sentido, se relaciona con la diosa Kali de la India o con la diosa egipcia Sejmet. Sin embargo, esta faceta se desarrolla de forma independiente a la historia de la protagonista, por tanto, es preferible prestar mayor atención a los dos primeras conductas.

En primer lugar, la reclusión de Constanza en el desván durante un invierno muy frío se puede interpretar como el esfuerzo de la bruja por intentar detener su desarrollo, es decir, como una fuerza inconsciente que desea mantenerla atada a la infancia. Sin embargo, a pesar de su prevención, llega la primavera y del cuerpo de Constanza brotan una gran cantidad de flores que aluden a un proceso interno de cambio oculto bajo una pasividad exterior. La bruja enfurece de tal manera que ordena a unos verdugos que la maten en el bosque y le lleven su corazón como muestra. En el caso de *Blancanieves*, la madrastra le pide al cazador los pulmones y el hígado de la niña y, cuando el hombre la engaña llevándole las vísceras de un animal, la perversa mujer se las come guisadas. Bettelheim (1979: 289) advierte que, de acuerdo con el pensamiento y las costumbres de las sociedades primitivas, uno adquiere las cualidades de lo que se está comiendo. Asimismo, el antropólogo escocés Frazer afirma en *La rama dorada* que "lo mismo que el salvaje come muchos animales o plantas para adquirir ciertas cualidades deseables de las que se supone que están dotados, evita comer otros por miedo de adquirir ciertas otras cualidades indeseables de las que cree se hallan infectados" (1979: 45-46). Por tanto, la madrastra, que tiene envidia de la belleza de Blancanieves, desea tener su belleza. Aunque no se dice que Placeroscuro se coma el corazón de la niña, quizá porque la literatura infantil y juvenil tiende a evitar el fondo más oscuro de la Gran Madre, no es desatinado afirmar que la reina cruel desea también desea las cualidades de la princesa Constanza a través de su corazón.

Sin embargo, este plan tampoco consigue detener la transformación interna de la princesa, porque los asesinos se apiadan de ella y se la entregan a un grupo de gitanos para que la incluyan en sus espectáculos, ya que tiene la capacidad de convertir el pan que se coloca sobre su vestido en hermosas flores que maravillan a todo aquel que

contempla a la princesa. Por tanto, los diez años que Constanza permanece junto a los gitanos representando ese tipo de función, se pueden entender como un período de florecimiento interno que llega a su fin cuando alcanza un nivel determinado de madurez.

La invencibilidad que demuestra Constanza frente a su mayor amenaza anímica la pone en relación con el arquetipo junguiano de la divinidad infantil (Jung 2002: 158 y ss.) El autor destaca al respecto una paradoja recurrente en todos los mitos y es el hecho de que la figura del niño, débil e impotente, esté, por un lado, en continuo peligro de ser exterminado por sus mayores enemigos pero, por otra parte disponga siempre de medios para salir adelante con vida. El arquetipo del niño demuestra que está en posesión de una fuerza superior que siempre termina prevaleciendo sobre todos los peligros. Entendido como fruto de lo inconsciente, el niño sale de su seno y personifica poderes vitales que están más allá de los límites de la consciencia. Representa el impulso inevitable del ser, el que le lleva a desarrollarse a sí mismo. Es, en palabras de Jung, un *no-poder-hacer-otra-cosa*. La imperante necesidad de autorrealizarse es ley de vida y por ello contiene una fuerza irrefrenable que se manifiesta en muchas ocasiones en las aventuras prodigiosas del niño-héroe; también en la inmortalidad de Constanza, pues, pese al poder de la fuerza que intenta paralizar su crecimiento, finalmente termina convirtiéndose en reina.

Además de exponerla al frío y de intentar matarla, Placeroscuro también ejerce su influencia perniciosa sobre la figura del rey Dinis, el padre de Constanza. Desde una postura junguiana, el hecho de que la bruja se haga con la voluntad del anciano puede significar, como en la historia de sir Gawain, que existe un desequilibrio entre la consciencia y la Madre Naturaleza, entre el principio masculino y el femenino. Por tanto, el cuento parece aludir a la necesidad de restablecer un equilibrio psíquico porque, de lo contrario, Constanza quedaría atrapada en lo que Jung denomina el complejo materno. El mismo Martín Garzo hace referencia, en uno de sus artículos, a la importancia de armonizar la razón y el inconsciente:

Hay un momento único en que el niño descubre su sombra. Descubre otro yo, alguien que le acompaña en secreto. Ese alguien habita sus pensamientos y sus deseos más íntimos, es su doble escondido, su parte proscrita [...] En esa sombra reside su vitalidad, pero también cuanto de caótico y destructivo hay en él. Freud, Nietzsche y Jung hablaron de ese

contraste entre la racionalidad y la sombra, y vieron que no era posible un desarrollo completo de la personalidad sin una armonización de los dos (Martín Garzo 2014).

El equilibrio comienza a restablecerse cuando el personaje de Merlín encuentra a la princesa y averigua la forma de romper el hechizo que la mantiene dormida. Sin embargo, no alcanza la plena armonización hasta que se convierte en reina y se casa con un joven noble. Es decir, con el tercer personaje masculino. En este punto cabe recordar la elevada frecuencia con que el número tres aparece en los cuentos tradicionales. Este número remite a las tríadas divinas de la Antigüedad y, según Jung, constituye una de las imágenes del inconsciente colectivo (2002: 8). También son tres los colores de Blancanieves, las gotas de sangre de su madre y la niña divina junto con la madrastra y la madre muerta. Deméter, Perséfone y Hécate conforman una tríada similar en el plano mitológico. Por tanto, parece lógico pensar que la aparición de la tercera figura masculina conforma una unidad que cierra un ciclo completo para desembocar en un nivel de vida más íntegro.

Desde un enfoque freudiano, que es el que caracteriza la obra de Bettelheim, cabe interpretar la progresiva aniquilación del rey Dinis como el debilitamiento de la relación de la princesa con su padre como una evolución natural que la aleja de los vínculos infantiles para alcanzar una forma de amor adulta encarnada en la figura del joven noble con quien se casa. Para establecer un vínculo sentimental con una figura masculina exterior ha sido necesario un proceso evolutivo, representado a través de un hechizo de sueño, y gracias al progresivo debilitamiento del rey por medio de una figura materna destructiva. De forma que, si se toma esta interpretación, Placeroscuro se convierte en un personaje ambivalente pues, gracias a su poder letal contra Dinis, la princesa se erige como reina. En este sentido, el oscuro inconsciente no habría hecho más que cumplir una ley natural.

En resumen, los personajes de Constanza y Placeroscuro conforman una pareja de figuras femeninas recurrentes en la mitología, la religión y los cuentos tradicionales. Se ha comprobado cómo, del mismo modo que Blancanieves, es perseguida por una Madre Naturaleza destructiva que, sin embargo, no logra acabar con ella. El motivo es que Constanza no es una adolescente común, que huye de la envidia de una madrastra, sino una doncella divina que entra en la categoría del arquetipo junguiano del niño invencible. El principal aspecto que deja entrever su carácter sobrenatural es la

capacidad para mantenerse con la apariencia de una niña de trece años mientras dura su letargo pero, también, presenta ciertos rasgos de figura inmortal, ya que, a pesar de los intentos de la bruja, Constanza no desaparece.

La relación entre la princesa y la reina cruel se ha explicado desde dos enfoques psicológicos diferentes. Por un lado, desde una perspectiva junguiana, la interpretación más adecuada parece ser la del desequilibrio de la niña entre su lado racional, representado por la figura del rey, y la sombra que emerge de su inconsciente. Debido a la decadencia progresiva de su padre, Constanza necesita que de su consciencia emerja renovada la figura de un viejo sabio en la forma de Merlín; es decir, la prudencia y el orden que necesita para combatir el caos de los instintos. Desde esta postura, la bruja del pantano con la que sir Gawain contrae matrimonio y la reina cruel Placeroscuro adquieren un significado similar con la diferencia de que, en el primer caso, la Madre Naturaleza actúa sobre una figura masculina mientras que la historia de Constanza materializa una problemática esencialmente femenina.

El segundo enfoque interpretativo que se ha propuesto parte de las teorías freudianas que expone Bettelheim en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Este autor no contempla en sus interpretaciones sobre los cuentos el concepto de inconsciente colectivo, sino que se ciñe a los conflictos que se derivan del inconsciente personal. Por ello, desde este enfoque solo cabe interpretar a la madrastra y al rey Dinis como personajes que el niño identifica inconscientemente con su madre y su padre reales, así como con sus propios conflictos derivados de su relación con ellos. Por ejemplo, la enfermedad del rey Dinis sería entonces la evolución que parte de la dependencia paterna de la niña y culmina en una forma de amor adulta cuando se casa con el joven noble. Por otro lado, la reina cruel representaría un conflicto de naturaleza maternofilial relacionado, quizá, con el conflicto edípico, puesto que madre e hija se muestran como enemigas y la gran desgracia de la princesa es el matrimonio de la bruja con su padre.

En definitiva, existen múltiples teorías interpretativas que esclarecen el significado de los cuentos desde diferentes ángulos. Pero no deben contemplarse como ideas contrapuestas sino como un conjunto de pequeñas piezas complementarias que conforman una imagen global.

6.7. Recapitulación

A lo largo de este capítulo hemos observado cinco personajes femeninos desde las teorías junguianas del arquetipo materno. Para llevar a cabo los análisis, se han tomado como referencia tanto la obra de Jung *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, como el estudio de Birkhäuser-Oeri, *La llave de oro*, donde la autora explica el significado psicológico de algunas brujas y mujeres divinas de los cuentos tradicionales, correspondientes con el principio femenino que plantea el psiquiatra y psicólogo suizo.

Es preciso señalar que con el concepto de arquetipo Jung designa a "los contenidos anímicos que nunca estuvieron sometidos a elaboración consciente [y] como tal hecho anímico el arquetipo difiere en no escasa medida de la fórmula elaborada o devenida históricamente" (2002: 5). Por el contrario, las imágenes que se representan en los sueños son mucho más individuales e ingenuas que las que aparecen en las creaciones literarias. Y, si ponemos en marcha un análisis sobre personajes de la narrativa contemporánea, como es nuestro caso, parece más evidente que las brujas destructivas o las mujeres divinas, son representaciones de contenidos inconscientes que se han hecho conscientes y, al ser percibidas, han sufrido una transformación adaptada a la consciencia. Por tanto, para ser precisos, conviene distinguir los arquetipos de las representaciones arquetípicas.

Debido a que los cuentos tradicionales no proceden de un único autor, sino que se desarrollan de manera espontánea y van tomando forma a través de numerosos narradores a lo largo de los siglos, es fácil comprender que están más enraizados en el inconsciente colectivo, a diferencia de los cuentos contemporáneos creados por un único autor en un momento concreto. Este hecho se puede comprobar en la transformación que experimenta la aniquilación clásica de la bruja en el cuento "El pastel del diablo", de Martín Gaité, donde la autora sustituye al fuego, el símbolo primitivo de la destrucción y la purificación, por una piedra de ámbar para que la niña pueda deshacerse de su mayor amenaza anímica. También es significativo que en *La puerta de los pájaros* Placeroscuro pida a los asesinos el corazón de su víctima y, cuando cree que lo tiene en su poder, no sepamos qué hace con él. A pesar de que el ansia de carne humana la vincula intertextualmente con la madrastra de Blancanieves, no parece que Placeroscuro experimente ningún deseo de comerse el supuesto corazón de la princesa.

Así pues, en ambos casos se vislumbra una adaptación de las imágenes inconscientes al plano de la racionalidad y la consciencia. A ese lado de la psique, predominante en el ser humano actual, que entiende de forma literal y no simbólica el canibalismo o la destrucción por medio de las llamas, lo que, no en pocas ocasiones, lleva a interpretaciones muy erróneas sobre los temas de los cuentos tradicionales y acarrea una serie de prejuicios destructivos que pretenden privar a niños y jóvenes de una de las herencias culturales más importantes para comprender sus propios conflictos. El mismo Martín Garzo pone de manifiesto la relevancia de los cuentos de hadas en el prólogo de *Una casa de palabras*:

El niño necesita cuentos que le ayuden a entenderse a sí mismo y a los demás, a descubrir lo que se esconde en esa región misteriosa que es su propio corazón. Chesterton dice que los cuentos son la verdadera literatura realista y refiere que quien quiera saber lo que es un niño, antes de preguntar a psicólogos, pedagogos o alguno de esos numerosos expertos que tanto abundan, hará bien en regresar a los cuentos de hadas. Son ellos los que nos permiten asomarnos al corazón de los niños y sorprender sus deseos, esperanzas y temores (2013: 8).

Aunque Martín Garzo es un psicólogo y escritor que demuestra un conocimiento profundo sobre las teorías de Jung y, por tanto, sabe muy bien que no se debe interpretar de forma literal el canibalismo de los cuentos tradicionales, también sabe que el ser humano actual vive dentro de los estrechos límites de la racionalidad y no se arriesga a poner en el plato de Placeroscuro las entrañas de la princesa.

En definitiva, el análisis psicológico de las figuras femeninas contemporáneas desde las teorías del arquetipo materno debe entenderse, por un lado, como un puente que nos aproxima al significado psicológico de los cuentos tradicionales y, por otro lado, como una oportunidad para observar qué forma toman en la actualidad los contenidos de la sombra que en algún momento de la historia se situaron ante los ojos de la consciencia y que, desde entonces, no han dejado de experimentar cambios.

En el caso de Martín Gaité, las dos figuras maternas positivas que presenta, Serena y madame Bartholdi, materializan el poder del destino de una adolescente y de una niña que desean alcanzar la libertad, pues, en ambos casos, sienten su dependencia respecto al contexto familiar como una losa que las impide avanzar. Entonces aparece, por un lado, Serena, una madre que durante un tiempo fue real para Altalé, pero que,

cuando está próxima a cumplir los quince años, la percibe como una forma etérea, casi divina, que le ayuda a encontrar el camino correcto gracias, entre otros objetos, a una llave de oro que le coloca junto a una estatua en forma de reina con la mano derecha levantada, es decir, junto a un símbolo de libertad, aunque el narrador no lo manifiesta de forma explícita. Por otro lado, aparece madame Bartholdi, la diosa de la Libertad que se identifica con la famosa estatua neoyorquina. Tras ayudar a la niña a superar el obstáculo del miedo a ser libre, le entrega una moneda verdosa, que pertenece a la familia simbólica de las llaves de oro, para que pueda encontrarse con ella cada vez que lo necesite.

La otra figura materna de Martín Gaité, la bruja Balbina, al contrario que las dos anteriores, supone una fuerza del destino negativa que impide a la niña protagonista conquistar sus propios deseos. Sorpresa también se siente atrapada en un contexto familiar opresivo, y culpa de todos sus males a una vieja curandera que presencié su bautizo y sentenció entre dientes que crecería descontentadiza que nunca encontraría respuestas satisfactorias a sus preguntas. Entonces, para deshacerse del poder negativo de Balbina, la niña crea un cuento en el que la curandera se presenta como una terrible bruja, muerta años atrás, cuyo poder negativo aún ejerce una influencia devastadora sobre ella, por lo que necesita llevar a cabo un conjuro mágico que la aniquile de forma definitiva. Una vez destruida en su imaginación, Sorpresa comienza a notar cambios importantes en su vida real.

En cuanto a las representaciones arquetípicas de la madre en la novela de Martín Garzo, llama la atención que tanto la bruja del pantano como Placeroscuro estén vinculadas con la figura de un rey. En el caso de la historia de sir Gawain, la horrenda mujer establece un pacto con el rey Arturo. Asimismo, la criatura de la cicatriz en el cuello consigue privar al rey Dinis de voluntad y casarse con él para enfermarle poco a poco, a base de abundante comida. Por tanto, parece muy probable que dicha unidad de opuestos materialicen el Eros y Logos de la Grecia antigua, el Ying y Yang de la filosofía taoísta, o la Madre Naturaleza y Padre Espíritu, en términos junguianos. Sin embargo, no encarnan una unidad armónica, necesaria para el correcto desarrollo de la personalidad de sir Gawain y de Constanza, sino la prevalencia del lado instintivo e irracional, que se comporta como destructor de la razón, materializada en la imagen arquetípica del viejo sabio, en este caso en forma de rey. En el primer caso, a través de

una mujer horrible que parece que va a convertirse en la gran desgracia de sir Gawain por el pacto que la bruja sella con Arturo y, en segundo lugar, por medio de una reina cruel que quiere engordar a Dinis para que muera y quedarse con su palacio. Sin embargo, cuando sir Gawain escucha y comprende a su Madre Naturaleza, deja de observarla como un ser amenazante y en su lugar encuentra una hermosa doncella. En cuanto a Dinis, es liberado finalmente por la princesa Constanza cuando se dirige de nuevo al palacio para convertirse en reina, lo que causa la ira de Placeroscuro y su consiguiente muerte.

Para terminar, en la siguiente tabla se pueden contemplar, de forma esquemática, las principales características de las cinco figuras femeninas que se han analizado a lo largo de este capítulo bajo las teorías psicológicas de Jung sobre el arquetipo de lo materno:

PERSONAJE	FORMA ARQUETÍPICA	CONDUCTA RESPECTO AL PROTAGONISTA	MEDIOS
Serena	Entidad divina	Abrir las puertas del destino: guiar hacia la libertad.	Llave de oro
Balbina	Bruja	Cerrar las puertas del destino: no dejar avanzar.	Maldición
Madame Bartholdi	Diosa	Abrir las puertas del destino: guiar hacia la libertad.	Moneda verde
La bruja del pantano	Bruja	Promover la visibilización y aceptación de la Madre Naturaleza.	Pacto
Placeroscuro	Bruja	Cerrar las puertas del destino: impedir el crecimiento.	1) Exposición al frío 2) Contrato de asesinos

CAPÍTULO VII

DOS ANIMALES LEGENDARIOS: VALORES SIMBÓLICOS DEL UNICORNIO Y EL DRAGÓN

7.1. Consideraciones iniciales

Las diferentes manifestaciones artísticas nos ofrecen una información muy valiosa respecto a la relación que el ser humano ha tenido a lo largo de la historia con los animales y con el entorno natural en general. Desde un punto de vista biológico el reino animal apenas muestra cambios significativos con el paso del tiempo, al menos, en época histórica; sin embargo, la perspectiva del ser humano, es decir, sus experiencias y consecuentes representaciones acerca de la naturaleza, van evolucionando a través de los siglos como cualquier producto histórico y constituyen una materia susceptible de analizar en el campo de las humanidades que ha entrado con fuerza en el mundo anglosajón. Mientras la historia natural tiene como objeto de estudio la evolución de la percepción científica, la historia cultural de los animales o zoothistoria, que es el nombre que le dan los franceses, analiza el carácter cambiante de las percepciones y las representaciones. A pesar de la notable diferencia que separa ambos campos de estudio, no se puede olvidar que la historia natural también es un producto cultural:

Es el ser humano el que establece una clasificación de los animales, atendiendo a una jerarquía de supuesta perfección articular en torno a unos valores muy concretos, y el que decide qué animales han de ser incluidos en un grupo u otro; inclusiones que no han de ser forzosamente inmutables (Morgado García 2011: 13).

Morgado García expone además en su capítulo "Una visión cultural de los animales" una interesante panorámica sobre el papel que juega este nuevo enfoque de investigación en diferentes países, centrado sobre todo en la visión que tiene el hombre de la naturaleza (Morgado García 2011: 13 y ss.) Aunque los animales siempre han merecido un lugar destacado en los estudios arqueológicos y artísticos, este autor señala que la nueva perspectiva de estudio probablemente tenga una de sus primeras

manifestaciones en la obra de Keith Tomas *Man and the natural world* (1984), que, posteriormente, fue recogida por Erica Fudge, autora de una gran producción centrada especialmente en los siglos XVI y XVII.

En cuanto al mundo académico francés, son los medievalistas quienes se erigen como pioneros de esta nueva perspectiva de investigación por dos motivos fundamentales. Además de derribar con precocidad las barreras que separaban los diferentes campos de conocimiento, es evidente que la cultura medieval se siente especialmente atraída por los animales. Basta observar la heráldica, el folclore, las canciones, las imágenes y todas las manifestaciones artísticas y culturales vinculadas con este período histórico para darse cuenta del importante papel que desempeñan los animales a nivel simbólico en el hombre del medievo. A este respecto cabe señalar el trabajo de Jean Claude Schmit *Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle* (1979) y la obra de otro medievalista, Robert Delort, titulada *Les animaux ont une histoire* (1984), que alcanzó un gran éxito mediático, hasta el punto de dar lugar a una adaptación televisiva.

En el ámbito historiográfico español el panorama es muy diferente al del mundo anglosajón o francés. Si bien es cierto que existen algunos ejemplos interesantes como el trabajo de Carlos Gómez Centurión "Exóticos pero útiles: los camellos reales de Aranjuez durante el siglo XVIII", Morgado García (2011: 16) advierte que las principales contribuciones no proceden específicamente de los estudios históricos, sino de otros campos de conocimiento bastante ignorados debido a las barreras inflexibles que existen entre las diferentes ramas humanísticas. En la historia del arte, por ejemplo, se pueden hallar aportaciones significativas en relación con los bestiarios medievales. También es importante llamar la atención sobre la literatura emblemática. Algunos de los trabajos más representativos en este campo, entre los que destaca la tesis doctoral de José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática* (Universidad de Extremadura, 1996), revelan la presencia del mundo animal en este género literario.

Desde el ámbito de la historia de la ciencia constituye un punto de partida interesante la literatura referente a las nuevas perspectivas que supuso el descubrimiento de las especies americanas. En este sentido es preciso destacar, entre otras, las obra de José María López Piñero *Ciencia y técnica; Medicina e historia natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII* (Universidad de Valencia, 2007) y especialmente las

de Raquel Álvarez Peláez; sirvan de ejemplo *La historia natural en los siglos XVI y XVII* (Madrid, Akal 1991) y *La conquista de la naturaleza americana* (Madrid, CSIC, 1993). Finalmente, desde la historia de la literatura, no existen muchas aportaciones relevantes en España, exceptuando el ejemplo privilegiado de la fabulística de Samaniego (1745-1801), o la literatura religiosa. Por tanto, la historia cultural de los animales aún constituye una asignatura pendiente en el mundo hispánico.

Para emprender el estudio de los animales desde esta perspectiva, Morgado García (2011: 18) expone dos claves fundamentales a tener en cuenta. Por un lado, afirma que deberían superarse las barreras temáticas, puesto que la naturaleza del objeto de análisis requiere una mirada interdisciplinar que abarque desde la Antigüedad griega y romana y los bestiarios medievales hasta los cuentos infantiles, pasando por la iconografía, la hagiografía, los libros cinegéticos, los tratados zoológicos y la literatura emblemática, entre otros. Por otro lado, advierte que las etapas cronológicas al uso no son aplicables a la historia cultural de los animales, ya que las visiones hegemónicas de cada período histórico nunca llegan a desplazar completamente a la anterior, sino que coexisten sin provocar contradicciones. A este respecto propone dividirla en tres fases generales. La primera de ellas, que llega hasta mediados del Seiscientos, se corresponde con la visión simbólica. La segunda, que se consolida a partir del siglo XVII, está marcada por una visión positivista. Y la tercera, la afectiva, que se sitúa en el lado opuesto a la visión utilitaria, siempre presente, comienza a hacerse visible en el siglo XIX con las primeras medidas proteccionistas, aunque es preciso recordar que tiene antecedentes muy antiguos entre cuyas figuras más representativas se encuentra Plutarco. Esta visión se caracteriza por la búsqueda de una relación más igualitaria entre los seres humanos y el resto de las especies, al tiempo que favorece la consolidación de los animales como iconos del universo infantil.

Los primeros estudios serios sobre zoología corresponden a Aristóteles. El filósofo y científico griego intenta superar la mera descripción y enumeración de las especies analizando de forma sistemática sus rasgos anatómicos y fisiológicos. Sin embargo, esta forma de proceder en el estudio de las especies no tiene continuidad en el mundo clásico, y sus sucesores, entre los que destacan Plinio, Claudio Eliano, Solino e Isidoro de Sevilla, presentan una nueva perspectiva en la que confluyen al mismo tiempo la moralización del mundo animal, que continúa la tradición fabulística de

Esopo, y el recurso de lo mágico, mítico, maravilloso y fantástico, que se puede observar especialmente en la tradición hindú y también en la obra de Heródoto. En la Edad Media pocas figuras realizan aportaciones relevantes. Destacan especialmente los conocidos bestiarios en los que predomina la visión simbólica y la obra del filósofo y científico San Alberto Magno *De animalibus*. En el siglo XVI no se da una ruptura con la visión zoológica heredada del pasado. Asimismo lo maravilloso y lo mítico cobran fuerza por la difusión de la literatura emblemática y gracias a la obra de Olaus Magno *Historia de las gentes septentrionales*.

La visión simbólica hace énfasis en las diferentes percepciones y valores que se asignan a cada especie a lo largo de la historia. Por ejemplo, el caso del lobo, un animal muy representativo de nuestra cultura europea, era admirado en la Antigüedad por su fuerza y habilidad como depredador (basta recordar que en la cultura romana se vinculaba con Marte, el dios de la guerra) y se le detestaba a la vez por los mismos motivos. En los primeros siglos de la Edad Media tampoco se percibe una relación especialmente problemática entre el ser humano y el lobo. No obstante, la situación cambia a partir del siglo XIV, en una sociedad donde la peste y la crisis económica provocan la despoblación de los espacios rurales y la reaparición del lobo en muchos lugares de donde se le había expulsado. Por tanto, no es casual que se convierta en el animal perverso por naturaleza que protagoniza numerosos cuentos tradicionales europeos.

Otro ejemplo significativo de visión simbólica se puede encontrar en la abundante iconografía que ha generado el "Arca de Noé". Es de sobra conocido que, según el *Génesis*, 6, 19-20, Yahvé le pide a Noé que introduzca en el arca una pareja de cada especie para que sobrevivan al Diluvio Universal. Esta falta de precisión del texto bíblico ha dado lugar a que los artistas incluyan los diferentes animales según sus criterios, que se corresponden con los valores culturales de cada período histórico, así como a diferentes órdenes en el lugar que cada especie ocupa en la fila. En las representaciones medievales siempre aparecen el león y el oso. Además, suelen acompañarlos el ciervo y el jabalí, lo que resulta lógico si se piensa en su valor cinegético. Sin embargo, el caballo no aparece hasta finales de la Edad Media. Más adelante, el jesuita alemán Athanasius Kircher, una de las figuras más relevantes de la cultura tardobarroca, realiza una descripción detallada de las circunstancias relativas al

Diluvio Universal en su obra *El Arca de Noé* (1675) y aborda el tema de los animales que fueron introducidos en el arca. En su selección no presta demasiada atención a los *Insecta* ni a los *Reptilia*, entre los que incluye algunos animales fantásticos como el dragón, y se centra más en los *Volatilia* y en los *Quadrupeda*, donde presenta al unicornio.

La visión simbólica de la naturaleza confluyó con diferentes tradiciones como la esópica, la mitológica de Ovidio, la jeroglífica de Horapolo o la emblemática de Alciato, y es preciso recordar que supuso un factor fundamental en la historia natural del Renacimiento. El estudio de un animal desde esta perspectiva implicaba descubrir el significado de su nombre, qué animales tenían afinidades con la especie que se estudiaba, qué representaba para paganos y cristianos o su posible relación con otras realidades (estrellas, plantas, números, etc...), y no tenían cabida los estudios sobre anatomía o psicología que imperan en las investigaciones modernas.

A partir del siglo XVI comienza a percibirse un cambio de perspectiva en el estudio de los animales. Autores como Conrad Gessner, con su obra *Quadrupedes vivipares* (1551), o Pierre Belon, con *De Aquatilibus* (1553), presentaron nuevas especies a las ya conocidas por los clásicos. Asimismo, el descubrimiento del nuevo continente por parte de los españoles y la llegada de los portugueses a las Indias Orientales propiciaron el enriquecimiento del catálogo zoológico. No obstante, estos animales no se incluyeron de forma inmediata en el marco zoológico general sino que el primer impulso significativo tiene que esperar hasta 1635, año en el que se publica la obra de Eusebio Nieremberg *Historia naturae maxime peregrina*. Esta invisibilidad de la nueva fauna provocó disparidades entre los conocimientos heredados de los autores clásicos y las experiencias recientes lo que obligó a reorganizar los modelos epistemológicos y abandonar la herencia clásica: "lo contrario, justamente, de lo practicado hasta entonces, ya que para muchos autores tan auténtico era lo leído como lo visto" (Morgado García 2011: 25).

No obstante, la visión positivista que comenzó a desarrollarse en el siglo XVI no significó una ruptura completa con la visión simbólica sino que los monstruos y prodigios continuaron ocupando un lugar relevante en el mundo animal durante mucho tiempo. Esto se puede observar en las cosmografías de Sebastián Muntzer o André Thevet, o en la obra del capuchino italiano Giovanni Cavazzi *Descrittione de Tre Regni*

Congo, Matamba et Angola (1690). Es decir, en las obras de historia natural de los siglos XVI y XVII todavía se percibe la tradición mitológica y fantástica de los bestiarios. Asimismo, las ilustraciones de los libros de viajes estaban determinadas por el grado de fantasía del relato, de manera que a las descripciones de seres monstruosos les acompañaban sus correspondientes imágenes. Esto se debía a la escasez de modelos animales. Ante la imposibilidad de observar directamente las especies, los ilustradores obtenían la información de los textos, en los que para describir un animal nuevo se acudía a la comparación y esto llevaba a errores. Por ejemplo, en la Edad Media era muy frecuente mostrar al elefante como un cerdo con trompa.

Las primeras expediciones con fines científicos se organizaron en el siglo XVIII. A partir de entonces comenzaron a desarrollarse descripciones sistemáticas de las distintas especies de animales, centrándose más en los caracteres morfológicos que en su comportamiento. Este interés por la anatomía se puede encontrar en múltiples obras. Sirva de ejemplo la del naturalista español de la Ilustración Félix de Azara *Apuntamientos para la historia natural de los cuadrúpedos del Paraguay y Río de la Plata* (1802). Sin embargo, la visión simbólica aún estaba presente. Basta consultar el tomo séptimo de la obra de Buffon, donde describe al lobo identificándolo con determinados vicios y virtudes como la pereza o el ingenio. Es decir, aunque elimina falsedades que habían sido admitidas durante siglos, no renuncia a interpretar la naturaleza desde una perspectiva moral.

En cuanto a la visión afectiva, la última que expone Morgado García (2011: 30) en su trabajo, el autor la presenta como una corriente que pretende ver un parentesco biológico entre el ser humano y las demás especies, en oposición con la corriente utilitaria, que las considera criaturas sumisas e imperfectas e insiste en el dominio del hombre sobre los animales para obtener comida, ropa, transporte, medicinas y entretenimiento. Mientras que la tradición clásica se identifica con la visión utilitaria, el cristianismo, por su parte, confiere a los animales un alma en cierta medida racional y se plantea si son responsables de sus actos. Esta idea llevada al extremo propició juicios contra animales, sobre todo en los últimos siglos medievales en Francia. En España cabe destacar a este respecto los procesos contra la langosta que se llevaron a cabo durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, según fue avanzando el siglo XVIII, comenzaron a desarrollarse en Europa actitudes mucho más positivas hacia los

animales. En los hogares de las clases medias era habitual que las mascotas vivieran dentro de las casas y recibieran un nombre propio. Incluso se les adornaba, se les vestía y formaban parte de los retratos de familia. Además se extendieron anécdotas sobre su sagacidad así como la creencia de que merecían consideración moral. Al mismo tiempo se difundió el vegetarianismo y en 1790 ya era un movimiento organizado que se basaba en argumentos procedentes de Pitágoras y Plutarco.

La consideración que recaía sobre los animales domésticos, en especial el perro y el caballo, dejando aparte el gato, que se consideró demoníaco durante mucho tiempo (pero útil, por cazar ratones), contrasta con la caza, un claro ejemplo de dominación sobre el reino animal. La presión del hombre sobre la naturaleza desde la Antigüedad acabó conduciendo a la extinción de algunas especies como el lobo en Inglaterra, el uro o el pájaro dodo, que desapareció de la isla Mauricio a finales del siglo XVII, aunque su recuerdo se mantenga gracias a *Alicia en el país de las maravillas*. Gustavo Martín Garzo también rememora esta especie en el capítulo diez de *La princesa manca*:

En esta remota tierra tuvo ocasión de conocer a los últimos dodos [...] Vivieron en una pequeña isla del océano Índico, que se llama Mauricio, no lejos del continente africano, y llegaron a ser millares. Eran aves grandes, rechonchas, un poco mayores que un pavo. Con las alas demasiado pequeñas para volar y con las patas demasiado cortas para correr (Martín Garzo 1999: 77).

Esta breve panorámica histórica sobre la historia cultural de los animales nos ha conducido hacia el tema central del trabajo: la literatura infantil y juvenil. Ahora bien, llegados hasta aquí es preciso centrarse en este campo de estudio y plantearse al respecto qué significado subyace bajo la constante presencia del reino animal en los cuentos que tradicionalmente se han destinado a niños y jóvenes. Un estudio destacable al respecto lo constituye el capítulo "Cuentos de hadas pertenecientes al ciclo animal-novio" (1979: 387 y ss.) que Bettelheim incluye en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. A través de dicho capítulo, el autor interpreta desde un punto de vista psicológico qué mensajes transmiten a nuestro inconsciente los personajes animales que en principio inspiran repulsión a las heroínas y finalmente se convierten en su objeto de devoción.

Bettelheim afirma que son muy numerosos los cuentos en los que para alcanzar el verdadero amor es necesario un cambio radical en cuanto a las actitudes que se

mantenían previamente respecto al sexo. Frecuentemente este cambio se manifiesta a través de imágenes muy impresionantes como una bestia que de pronto se convierte en un hombre atractivo de gran alcurnia. El elemento común de este ciclo de cuentos, englobados bajo el nombre de "animal-novio" o "animal-esposo", es que la pareja sexual, normalmente el hombre, se muestra al comienzo del relato con la apariencia de un animal. (También existen historias, menos conocidas, en las que la pareja femenina presenta una imagen zoomórfica. En este caso, los relatos se enmarcan bajo el calificativo de cuentos pertenecientes al ciclo "animal-novia"). Los tres elementos fundamentales que vertebran el argumento de los cuentos pertenecientes a este ciclo, entre los que destaca *La bella y la bestia* por la popularidad que presenta en la actualidad, son los siguientes: en primer lugar, ignoramos cómo y por qué el novio fue transformado en un animal. En segundo lugar, el personaje que realizó el hechizo fue una bruja o hada; sin embargo nunca llega a ser castigada por su maldad. Y, en tercer lugar, es el padre quien obliga a la heroína a unirse con la bestia, cosa que cumple por amor u obediencia (Bettelheim 1979: 395).

El hecho de que se desconozca por qué se obligó al novio a adoptar la forma de un animal, así como que no se castigue al culpable por su crueldad, son factores que indican, según Bettelheim (1979: 396), que el cambio se llevó a cabo en un pasado remoto, cuando no conocíamos las causas de todo lo que nos sucedía aunque tuviera importantes consecuencias. Es decir, el autor interpreta la trama de los cuentos pertenecientes al ciclo animal-novio como la manifestación de una represión sexual que se produjo en una época tan temprana que es imposible recordar; nadie puede evocar el momento de su infancia en el que el sexo apareció bajo una forma temible y repugnante de la que deberíamos huir.

Todavía en el siglo XX muchos padres inculcan a sus hijos la idea de que no deben intentar descubrir nada referente al sexo hasta que no contraigan matrimonio. Por tanto, no nos debe sorprender que en *La bella y la bestia* el animal diga que un hada perversa le condenó a permanecer bajo ese aspecto hasta que una hermosa virgen quisiera casarse con él. Es decir, solo el matrimonio puede transformar algo puramente animal en un vínculo santificado. Es importante prestar atención a la particularidad de que sea precisamente un hada, es decir, una mujer, quien convierta al hombre en un ser temible. Bettelheim relaciona este personaje con el hecho de que tradicionalmente

hayan sido las madres y las niñeras las encargadas de transformar al novio en un animal o, lo que es lo mismo, convertir el sexo en tabú. La clave para deshacer este "hechizo" está en la devoción que la heroína siente por él; no obstante, solo puede darse el final feliz si el amor es completo. Para que esto suceda es necesario que ella le transfiera el vínculo que la mantenía unida a su padre y, al mismo tiempo, el padre debe estar de acuerdo aunque al principio presente dudas.

En la gran mayoría de los cuentos occidentales la bestia es de sexo masculino y tiene un aspecto desagradable, aunque también existen algunas historias en las que el animal es dócil y manso, a pesar de su naturaleza salvaje, y otras que presentan animales-novia, como sucede en *El tamborilero* de los Hermanos Grimm, donde la protagonista adquiere la forma de un cisne. Sin embargo, estas figuras femeninas casi nunca producen miedo ni repulsión; por el contrario, suelen ser muy agradables. Además del sexo también puede variar el tipo de animal según los lugares de procedencia de la historia:

Por ejemplo, en un relato en Bantú (Kafir), un cocodrilo retoma su forma humana gracias a una doncella que le lame la cara. En otras narraciones, el animal toma la forma de un cerdo, un león, un oso, un asno, una rana, una serpiente, etc., que se transforman de nuevo en seres humanos mediante el amor de una doncella (Bettelheim 1979: 398).

Así pues, cabe interpretar que quienes narraron por primera vez estos cuentos pensaban que la mujer debía superar la idea de que el sexo es algo temible para poder disfrutar de una unión plenamente feliz. En las historias de las sociedades preliterarias, además de estos rasgos, propios de los cuentos maravillosos, también se pueden encontrar características totémicas. Por ejemplo, entre los Lalang de Java existe la creencia de que una princesa se casó con un perro y de que el hijo nacido de esa unión es el antepasado de la tribu.

En resumen, a lo largo de esta breve panorámica introductoria se ha visto, por un lado, un resumen de la historia cultural de los animales basado en la obra de Morgado García (2011: 13-41) que expone las distintas perspectivas desde las que se ha observado el mundo animal a lo largo de la historia, así como sus consecuentes representaciones en los diferentes ámbitos de la cultura. Y, por otro lado, se ha concretado el enfoque en la literatura infantil y juvenil a través de un acercamiento a la

interpretación psicológica de los animales que expone Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. A continuación, se van a analizar tres animales fantásticos que aparecen en las obras de Gustavo Martín Garzo acudiendo, cuando sea necesario, a la información aportada a lo largo de esta introducción. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que cada uno de ellos presenta unas características particulares y se necesitan, por tanto, diferentes marcos teóricos para estudiar sus características de forma más exhaustiva. En primer lugar, se analizará el personaje del unicornio que aparece en *La puerta de los pájaros*; y, a continuación, el dragón de "El príncipe amado" junto a su hijo Álex: un híbrido que nace de su vínculo con una princesa.

7.2. La leyenda del unicornio en *La puerta de los pájaros*

En el Museo Nacional de la Edad Media de París, también llamado Museo Cluny, se encuentra en exhibición una serie de tapices flamencos elaborados con lana y seda que se conoce por el título de *La dama y el unicornio* o *La dame à la licorne* en francés. Su origen se sitúa a finales del siglo XV y constituye una de las grandes obras del arte medieval europeo. Gustavo Martín Garzo recoge algunas características esenciales de la tapicería en *La puerta de los pájaros* y, a partir de ellas, crea una novela en la que las referencias históricas, artísticas y literarias confluyen para dar lugar a un espacio maravilloso único, donde los significados simbólicos de la obra medieval cobran un nuevo sentido vinculado con la infancia perdida.

Antes de observar la figura del unicornio dentro de la literatura y pensamiento medieval, así como el significado que se le ha atribuido en el contexto de los tapices a lo largo de la historia, se va a exponer la trayectoria y características que presenta en *La puerta de los pájaros* para compararlas más tarde con el símbolo del unicornio en el marco de la cultura en general. La primera referencia a este animal que aparece en la novela de Martín Garzo dice así:

En una de las salas adyacentes a la biblioteca, había cinco hermosos tapices. Eran de su madre [de la madre de la princesa Constanza] [...] Se representaba en ellos a una doncella que esperaba la llegada de un unicornio en una tienda que había levantado en el bosque. Y allí se contaba todo lo que ella hacía para llamar su atención y, finalmente, cómo el unicornio acudía a su encuentro y ponía las patas sobre su falda [...] *A mi único deseo*,

estaba escrito en la tienda que la doncella levantaba en el bosque para recibir al unicornio (Martín Garzo 2014: 11-12).

Los tapices pertenecieron a la abuela de su madre, que los había heredado también de su propia madre, y así sucesivamente hasta remontarse a una antigua reina de Sicilia que había ordenado tejerlos pidiendo que la doncella tuviera su propio rostro, como si fuera ella misma a quien le había sucedido aquella historia. Cuando Constanza era pequeña su madre le decía que quizá a ella también le iba a suceder lo mismo, que tal vez, cuando fuese más mayor, se encontraría en el bosque con un unicornio. Aunque eran animales muy huidizos y raramente se dejaban ver, amaban a las doncellas y cuando veían a una en el bosque comenzaban a seguirla hasta que la joven se sentaba para descansar. En ese momento los unicornios aprovechaban para tumbarse a su lado y se quedaban dormidos sobre sus faldas.

Cuando Constanza estaba a punto de cumplir trece años, el mago Merlín acudió a palacio para visitarla a ella y a su padre, el rey Dinis, y narró la historia del rey Arturo y el Caballero Verde (que se analiza en el capítulo seis) para distraer a las damas y a sus doncellas de la tristeza que les había provocado escuchar las canciones de Dinis. La trama argumental de la historia giraba en torno a la pregunta "¿qué desea una mujer?" (Martín Garzo 2014: 18) y a la princesa Constanza no le satisfacía la conclusión: "lo que quiere una mujer es ser soberana de sus propios deseos" (Martín Garzo 2014: 19); pues pensaba que lo que en realidad quería una mujer era "tener algo que adorar" (Martín Garzo 2014: 23). En consecuencia a su respuesta, Merlín le envió unos días más tarde, entre otros regalos, un anillo y un cascabel mágicos acompañados de una carta donde el mago le explicaba sus respectivos poderes. Con el cascabel conseguiría el tiempo necesario para ser libre y, gracias al anillo, podría mantener unido a ella a quien se lo diera.

Por aquella época a la princesa Constanza todo le aburría y perdió el interés por las cosas que antes le hacían disfrutar como la compañía de sus damas y doncellas o los libros de la biblioteca. No tardó en descubrir que aquella melancolía desaparecía cuando se internaba en el bosque. Fue entonces cuando decidió iniciar excursiones cada luna llena a la orilla de un lago que tenía su nombre. En aquel lugar, cuya descripción evoca las escenas de los tapices flamencos, Constanza utilizó los objetos mágicos que le había regalado Merlín sin que las damas, doncellas y soldados que la acompañaban se dieran

cuenta. Por eso, no sospechaban por qué perdió el interés por todo lo que había formado parte de su vida hasta entonces, ni la razón por la cual caía en un profundo sueño siempre que regresaban del bosque hasta que llegó un día en el que ya nadie consiguió despertarla. No sabían que, durante las excursiones, la princesa agitaba el cascabel mágico con disimulo y todos comenzaban a bostezar hasta quedarse inmóviles. "Entonces ella abandonaba el campamento y se internaba en el bosque para acceder a un mundo que nada tenía que ver con aquel otro que compartía con los demás" (Martín Garzo 2014: 31).

Pasaron los años y Constanza continuaba dormida. Un día llegó a palacio una extraña y malvada mujer llamada Placeroscuro que consiguió casarse con el rey Dinis y convertirse en la dueña del reino a través de sus artes de bruja. Pronto comenzó a sentir una profunda rabia y envidia por la princesa dormida. La odiaba cada día más por su belleza, por la bondad que reflejaba su rostro y por el delicado olor de su cuerpo, que recordaba a los aromas de la primavera. Por ello, como ya se ha explicado en el capítulo anterior, ordenó a unos verdugos llevarla al bosque y matarla. Sin embargo, los hombres sintieron lástima por la princesa y se la entregaron a un grupo de gitanos que acampaban en la orilla del río y convivió con ellos durante diez años formando parte de sus espectáculos a través de diversos lugares de Europa.

La gitana Esmeralda era quien se ocupaba de la princesa y así fue como empezó a soñar con ella. En esos sueños algunas veces paseaban por la orilla del río; otras, entraban en una cueva llena de tesoros. También en algunos sueños la princesa metía sus manos en el agua y los peces se acercaban para jugar con ellas. Al despertar, Esmeralda empezó a observar que su compañera de sueños traía cosas de los lugares que visitaban. Por ejemplo, si habían caminado por la orilla del río, Constanza amanecía con semillas enredadas en su ropa y su cabello. Si habían entrado en la cueva del tesoro, descubría perlas en las manos de la princesa y así sucedía con cada uno de los sueños. Una noche Esmeralda tuvo la experiencia más hermosa de todas. Soñó que ella y Constanza paseaban de la mano por el bosque. Después llegaron a un claro lleno de hierbas y flores moradas y la princesa se sentó en el suelo extendiendo el vuelo de sus enaguas, creando de esta manera una imagen invernal gracias al contraste entre el color blanco de su ropa sobre la hierba. Esmeralda se sentó a su lado y oyeron juntas el rumor del aire entre las ramas, el piar de los pájaros que volaban de árbol en árbol y el zumbido de los insectos

que libaban el néctar. Estaba a punto de llegar el verano y Esmeralda cerró los ojos un momento para percibir mejor los nuevos aromas. Al volver a abrirlos vio en el centro del claro a un extraño animal parecido a un caballo, pero tenía un cuerno en la frente y le colgaba una pequeña barba de la mandíbula inferior. El animal, temeroso, corrió a esconderse al ver a las dos jóvenes. Sin embargo, volvió a aparecer un poco más tarde.

El caballito volvió a repetir la misma escena varias veces: corría a esconderse y después regresaba, hasta que por fin decidió acercarse. Cuando llegó junto a Constanza, se agachó y le ofreció su cabeza para que la acariciara. Las crines del animal desprendían un polvo luminoso que tenía el poder de hacer flotar en el aire todo aquello que tocaba y, de esta manera, empezaron a volar a su alrededor los palos, las piedras y las hormigas. Incluso Esmeralda comenzó a volar y, desde la copa de un árbol, podía distinguir a la princesa y a aquel extraño animal dormido sobre su falda. Al despertar, la gitana sintió una inmensa felicidad y enseguida se dio cuenta de que la facultad de volar continuaba viva en su cuerpo y tuvo que ponerse las botas más pesadas que tenía porque si se descuidaba comenzaba a andar por el aire.

Unos días más tarde, los gitanos llegaron a Ávila y se detuvieron a observar las murallas. El sol del atardecer suavizaba las piedras de granito y, a sus pies, se extendían prados verdes de cebada y de centeno formando ondulaciones. Decidieron acampar junto a una iglesia para llevar a cabo sus espectáculos y aquella misma noche se acercó mucha gente a verlos pues, desde hacía varios días, circulaban por los pueblos todo tipo de historias sobre la princesa dormida y todos querían conocerla. El momento más esperado de la función era el de la conversión de un mendrugo de pan en flor al colocarlo sobre su vestido. Durante el espectáculo, Esmeralda se fijó en un misterioso joven vestido de negro que llevaba un enorme sombrero cubriéndole la cabeza. Era casi un niño cuyo rostro pálido y grandes ojeras revelaban una enfermedad y sus ojos mostraban la intensidad y el brillo de la fiebre. El joven volvió a aparecer entre la multitud durante los días siguientes, sin embargo, apenas se hacía notar y permanecía en silencio. Tan solo le delataba su gran sombrero negro. También llamaba la atención algo blanco que le cubría la frente, como si llevara una venda alrededor de la cabeza.

Uno de esos días, Esmeralda y otra gitana fueron a una cerería para comprar velas con las que iluminar su espectáculo. Les atendió un anciano muy amable que les enseñó con entusiasmo su tienda. A través de una pequeña puerta entraron al taller y Esmeralda

se sorprendió al ver trabajando la cera al misterioso joven vestido de negro que cada noche acudía a ver la función. Como en ese instante no llevaba el sombrero, la gitana pudo observar que efectivamente tenía la cabeza vendada.

Tras la función de esa noche, Esmeralda oyó ruidos en la tienda donde estaba la princesa y se acercó para ver qué sucedía. Cuando llegó, vio escapar al intruso. Era el joven de la cerería y había perdido su sombrero al tropezar. Esmeralda pudo ver a la luz de la luna sus ojos brillantes y asustados y, en el centro de la frente, una mancha de sangre sobre la venda, lo que hace intuir al lector que se trata del unicornio. Aunque la gitana le preguntó quién le había hecho eso, no recibió ninguna respuesta. Por el contrario, el extraño joven se apartó de su lado y no tardó en desaparecer entre la oscuridad. Esa noche sucedió otra cosa todavía más extraordinaria. Esmeralda se quedó dormida junto a Constanza y al despertar se dio cuenta de que las manos de la princesa estaban llenas de sangre. Sin duda, aquella sangre estaba relacionada con la herida que tenía en la frente el joven del sombrero.

La gitana tomó la decisión de hablar con él para preguntarle qué le unía a la princesa y por qué la visitaba por las noches en secreto como los ladrones. Se dirigió a la cerería para encontrarle pero solo vio al anciano y este le dijo que el joven llevaba una semana sin aparecer por el taller. Era frecuente que se marchara sin dar explicaciones y que apareciera varios días más tarde. Esmeralda estaba a punto de irse cuando el anciano le dijo que fuera a verles esa misma tarde a él y a su mujer. A la gitana no le costó encontrar la casa del matrimonio, cuyas tejas azules le daban la apariencia de una casa de juguete. La acompañó una amiga que se llamaba Olivita y la anciana, que era muy afable, las invitó a pasar. Tras ofrecerles pan con manteca y un vaso de leche les contó la historia del extraño joven del sombrero.

Aunque llevaba años viviendo con ella y su marido, no sabían quién era aquel muchacho. Ni siquiera conocían su nombre. Sebastián, su marido, le había llamado de muchas formas diferentes, pero no atendía por ninguna de ellas y tampoco sabía hablar. Sin embargo, tenía un oído muy fino y comprendía perfectamente todo cuanto se le decía. Le conocían desde hacía mucho tiempo. Años atrás, el matrimonio vivía cerca de la sierra de Gredos. Sebastián salía todos los días al bosque para cortar leña y recoger los productos de la temporada. Fue una época muy activa para ella también, pues fabricaba jabón de almendras, mermelada de fresa y arándanos y un pimentón muy

bueno que después vendían en los mercados. Sin embargo le faltaba algo para ser feliz. Estaba a punto de cumplir cuarenta años y aún no había tenido hijos. Se sentía como si deseara algo que no podía llegar nunca. Pero un día Sebastián regresó del bosque con un muchacho muy menudo que temblaba entre sus brazos. Le había encontrado medio desnudo en la orilla de un arroyo y tenía una herida muy fea en la frente, sin embargo, era el ser más hermoso que jamás había contemplado. Sintió que el bosque le había dado por fin el hijo que tanto había deseado.

El joven siempre estaba asustado y cualquier ruido, incluso el de una simple cuchara, le sobresaltaba y corría a esconderse. Tampoco le gustaban las visitas y cuando oía llamar a la puerta se encerraba en un gran armario donde guardaban la ropa. Aunque no sabía hablar, era muy inteligente y observador. Conocía el bosque a la perfección. Distinguía a los animales por sus huellas y excrementos y siempre regresaba a casa cargado de frutos. En aquella época, la mujer de la cerería también observó que todas las jovencitas se quedaban prendadas de él e incluso le seguían hasta la puerta de casa. Alguna de ellas se acercaba para ofrecerle su ayuda, pero él se alejaba al instante dejándola con la mirada perdida.

Un día Sebastián le pidió a su mujer muy nervioso que le siguiera y ambos se adentraron en el bosque. Había un grupo de ciervos en la orilla del río y su querido niño estaba entre ellos como si fuera uno más. Era una imagen muy hermosa. Una cervatilla estaba a su lado y él le acariciaba el cuello y el hocico. A partir de entonces, continuaría viéndole a menudo en compañía de los animales: los conejos comían de sus manos, las peces le seguían por el agua y las aves se posaban sobre su sombrero. Pues tenía el poder más maravilloso de todos, el de calmar a los seres indefensos. La mujer descubrió otra cosa sorprendente. En uno de sus baúles guardaba un vestido de su juventud que le había tejido su madre con seda y oro para ir a ver a la reina. Una tarde, que lo había extendido sobre la cama para contemplarlo, sintió que el joven estaba en la puerta. A menudo tenía dolores de cabeza muy intensos que no conseguía calmar con nada y aquel día la mujer se dio cuenta, por su expresión afiebrada, de que estaba sufriendo de nuevo una de aquellas crisis. De pronto, el joven se acostó en la cama poniendo la cabeza sobre el vuelo del vestido y se quedó dormido. Desde aquel día, cada vez que le dolía la cabeza, la mujer le ofrecía el vestido para calmarlo. Incluso lo colocaba sobre la hierba y él se acostaba a su lado. Sin embargo, los dolores no cesaban y la herida

continuaba abierta. Cuando parecía que se curaba, la mujer le retiraba las vendas, pero de pronto comenzaba a sangrar de nuevo. Sangraba en las noches de luna llena porque aquella sangre tenía relación con sus fases. También descubrió que con el paso de los años, el muchacho no envejecía, sino que se mantenía con el mismo aspecto de niño con el que Esmeralda le había conocido, pues no tenía pasado ni futuro, solo presente.

Un día, el matrimonio decidió mudarse a Ávila y el negocio de las velas comenzó a prosperar rápidamente. Fue en aquella época cuando la mujer le compró el sombrero, pues observó que se sentía avergonzado por la herida de la frente. Un tiempo más tarde llegaron los gitanos y el joven comenzó a comportarse de una forma peculiar. Cuando volvía a casa se metía en el armario hasta que se hacía de noche. Entonces salía al encuentro de los gitanos y no regresaba de nuevo hasta el amanecer. Una de esas noches decidió seguirlo hasta el campamento para averiguar qué le hacía actuar de esa manera y, al ver cómo miraba a la princesa dormida, supo al instante que algo les unía y, por tanto, el joven no podría permanecer durante mucho más tiempo viviendo con el matrimonio.

Tras abandonar Ávila, los gitanos se pusieron en marcha hacia el lejano país de Languedoc, que era reino del amor cortés, de las hermosas charlas y de los bosques misteriosos, pues pensaban que, en aquel lugar, el espectáculo de la princesa dormida causaría admiración. Cuando llegaron al río Ebro apareció montado en un viejo caballo el viejo amigo del rey Dinis, el mago Merlín, y les contó la historia de Constanza. Les habló de su origen, de su corazón bondadoso, del anillo y el cascabel mágicos y de cómo quiso acudir en su ayuda cuando se enteró del hechizo. Sin embargo no pudo hacerlo porque contrajo una enfermedad y tardó un tiempo en recuperarse. Mientras tanto se enteró de que Dinis se había casado con una mujer malvada que se había apropiado del reino y decidió emprender el camino hacia Portugal para enfrentarse a ella. Cuando llegó a los parajes de Castilla oyó hablar de los gitanos húngaros y de su famoso número cuya protagonista era una princesa dormida. Y al instante supo que se trataba de Constanza. Les pidió a los gitanos que se la entregaran para llevarla consigo a Portugal y devolvérsela a su padre. Además, le pidió a Esmeralda que le acompañara en aquel viaje para que cuidara de la princesa. Esa misma noche prepararon una carreta y se pusieron en marcha.

La gitana y el mago viajaron durante todo el día y al caer la tarde decidieron acampar en la orilla de un caudaloso río. Esa misma noche había luna llena y una extraña inquietud que se apoderó de Esmeralda. Mientras contemplaba el curso del río, comenzó a extenderse por el cauce una niebla cada vez más densa, como las olas de un mar blanco, al tiempo que comenzó a sentir una extraña somnolencia. Todo estaba en silencio y a la gitana le pareció distinguir la figura de un hombre entre los árboles. Aunque se acercó para descubrir quién era, no consiguió encontrarle. Era como si se hubiera disuelto entre la niebla. Regresó al campamento, donde dormía Merlín, y no tardó en quedarse dormida ella también. Entonces tuvo un sueño: Esmeralda estaba en la tienda de la princesa y esta se incorporó y le sonrió con complicidad. Después le mostró sus manos, llenas de sangre, y le dijo que estaban así por él. Pero era un secreto. Si alguien llegaba a averiguarlo, su amigo no volvería.

Al despertar, Esmeralda recordó lo que había sucedido la noche anterior y se dio cuenta de que el hombre al que había visto entre los árboles solo podía ser el joven de la herida en la frente. Al igual que las demás noches de luna llena, el joven las había seguido y las manos de la princesa se habían cubierto de sangre. Cuando se hizo otra vez de noche la niebla regresó y Merlín se preguntó de dónde vendría. Inmediatamente después, cayó en un profundo sueño como si aquella niebla hubiera borrado su vida consciente. Se despertó un tiempo después y descubrió que todo estaba en silencio. El joven de la herida en la frente se encontraba muy cerca cubierto con una capa muy larga y su enorme sombrero negro.

Esmeralda vio además que llevaba algo brillante colgado en el cuello. Era un anillo de oro anudado con una cinta rosa. Al sentirse descubierto, se alejó rápidamente entre los árboles y la gitana siguió sus pasos. Cuando creyó que le había perdido el rastro observó su silueta imponente bajo un árbol negro. Parecía sufrir terriblemente. Aguantó la mirada de Esmeralda un buen rato y después desapareció. Poco después percibió la voz de Constanza llamándola. Se acercó a ella y le preguntó por el objeto brillante que el joven llevaba en el cuello. La princesa le dijo que era el anillo mágico que le había regalado Merlín. Sin embargo, cuando le preguntó quién era ese joven, la princesa no contestó y se alejó entre la niebla. En su lugar apareció una oveja que hablaba y le dio la respuesta: Constanza le había colgado el anillo en el cuello para que nunca la pudiera abandonar. De pronto comenzaron a aparecer más y más ovejas y

Esmeralda se dio cuenta de que estaba soñando. Merlín la despertó sacudiéndola por los hombros. Era de día y debían continuar su camino hacia Portugal.

La noche siguiente la luna comenzó a menguar y la gitana pensó que esa sería la última que el joven del sombrero visitaría a la princesa. Pues siempre procedía de la misma manera. Acudía junto a ella tres noches seguidas y no regresaba hasta la próxima luna llena. Por el día la gitana pensó en ello y murmuró "—Ay, el enamorado de la princesa ya no vendrá esta noche" (Martín Garzo 2014: 132). Merlín escuchó aquellas palabras y le preguntó quién era ese enamorado. Aunque en principio le daba vergüenza, terminó hablándole del joven de la herida en la frente, que aparecía cuando había luna llena, también de la niebla que le acompañaba sumiendo a todos en un profundo sopor, y del anillo que llevaba colgado en el cuello.

Tras permanecer varios días absorto en sus pensamientos, Merlín comprendió quién era aquel joven. Le preguntó a Esmeralda si había oído hablar del unicornio y esta negó con la cabeza. El unicornio, continuó diciendo, era la criatura más tímida que existía y muy raras veces se dejaba ver. "Solo se acercaba a las doncellas de corazón puro. Bastaba con que una de ellas se sentara en un claro de un bosque para que el unicornio acudiera a su encuentro. Se tumbaba entonces a su lado y tras colocar la cabeza sobre su falda se quedaba plácidamente dormido" (Martín Garzo 2014: 138). Ninguna doncella contaba después lo que había sucedido en esos momentos porque era algo que no sabían explicar. Lo que estaba claro es que ese encuentro cambiaba sus vidas para siempre.

Merlín sospechaba que el hechizo que mantenía dormida a la princesa tenía que ver con el unicornio. Se dio cuenta de que quizá, años atrás, Constanza y aquella criatura se encontraban en el bosque las noches de luna llena y, aunque no se podía saber qué sucedía en aquellos momentos, debía ser algo muy especial pues la niña solo vivía para ellos. Siempre procedía de la misma manera: cada nueva luna se dirigía al bosque con sus damas y soldados, hacía sonar el cascabel que él le había regalado para que se quedasen todos dormidos y aprovechaba para ir en busca del animal. Pero un día sucedió algo inesperado. Los unicornios eran animales muy valorados por los poderes mágicos de sus cuernos. Los nobles pagaban por ellos grandes cantidades y los consumían en forma de polvo en la comida y la bebida, pues estaban convencidos de que esto les haría inmortales. Para conseguir los cuernos contrataban a cazadores sin

escrúpulos. Seguramente alguno de aquellos cazadores estaba al corriente de las excursiones de Constanza y una noche la siguió para cazar al animal.

Muchos contaban también que cuando un unicornio moría, la vida del bosque se iba con él, los arroyos se secaban y los animales huían del lugar. Esa debió ser la razón por la que Leiria se convirtió en un desierto. Sin embargo, esta vez, el unicornio no había llegado a morir a causa del anillo mágico. La princesa se lo había colgado del cuello para que no pudiera abandonarla nunca y el animal regresó de la muerte para encontrarse con ella. No obstante, Merlín creía que ningún objeto tenía tales poderes y que la verdadera magia se encontraba en nuestro corazón. Así pues, cuando los cazadores atraparon al unicornio, Constanza comenzó a buscar lugares solitarios para cerrar los ojos y hablar con él. Le pedía que regresara. En aquel entonces perdió el interés por todas las cosas que antes le habían gustado porque su único deseo era quedarse a solas para hablar con su amigo. Y así fue como empezó a pasarse cada vez más tiempo dormida para buscarle en sus sueños.

Cuando los cazadores dejaron al unicornio desangrándose en el bosque, el animal se transformó en humano para escapar de la muerte, sin embargo, la herida de la frente nunca llegó a desaparecer. Por eso siempre llevaba la cabeza vendada y se la cubría con aquel enorme sombrero que había llamado la atención de Esmeralda. Desde aquel momento comenzó a buscar a la princesa, pero no sabía dónde estaba ni cómo podía encontrarla, pues al fin y al cabo conservaba su naturaleza de unicornio y no comprendía el mundo de los humanos. No le resultó fácil aprender a vivir en aquel mundo y solo cuando se quedaba dormido y soñaba con la princesa se sentía bien. Aunque los separaban miles de kilómetros, compartían los mismos sueños y algunos fragmentos de ellos pasaban luego al plano de la vigilia, como si existieran puertas secretas que comunicaran el espacio onírico con el mundo real. Por ejemplo, si soñaba con pequeñas llamas, el campo amanecía salpicado de ellas, se dejaban ver sobre la corriente del río, coronando una piedra o en la cabeza de un burro, como si Constanza las hubiera puesto allí para que continuara buscándola.

Merlín le dijo a Esmeralda que aquellas llamas eran las de la belleza sin nombre y que gracias a ellas el unicornio llegó hasta la princesa dormida. Sin embargo tuvieron que pasar varios años hasta que lo consiguió, pues duraban muy poco tiempo encendidas y el joven volvía a perderse. Uno de esos días, Sebastián, el dueño de la

cerería, lo encontró en el bosque y se lo llevó a casa con él y su mujer. Cuando los gitanos pasaron por la ciudad de Ávila, el matrimonio vivía allí con el joven y le bastó con ver la función para darse cuenta de que aquella doncella dormida era la persona que llevaba tanto tiempo buscando aunque no supiera por qué. Desde aquel momento comenzó a visitarla en las noches de luna llena, pues era la única noche en que las doncellas y los unicornios se podían encontrar. Tras permanecer pensativo un rato, Merlín le dijo a Esmeralda que no había duda. Aquel joven era el unicornio y se había transformado en humano para evitar la muerte, pero vivir en un cuerpo que no era el suyo le causaba dolor. A pesar de ello no renunciaba a visitar a la princesa, pues las doncellas y los unicornios habían nacido para tener un único deseo, aunque nadie haya averiguado qué pasa entre ellos durante esos encuentros.

Merlín le dijo a la gitana que debían llevar a Constanza al bosque de Leiria. Allí era donde el unicornio y ella se habían visto por primera vez y solo en ese lugar podría recuperar cada uno la vida que había perdido diez años atrás. La princesa recuperaría su vida consciente y el unicornio volvería a aquel reino mudo acorde con su auténtica naturaleza. Durante el viaje los alcanzó la luna llena y la niebla volvió a extenderse por los alrededores. Supieron así que el joven de la herida en la frente los estaba siguiendo. Como de costumbre, Esmeralda volvió a limpiar la sangre que aparecía cada mañana en las manos de Constanza, pero esta vez notó un cambio en ella y es que se estaba volviendo aún más resplandeciente y hermosa, como si de un momento a otro se fuera a despertar.

Cuando por fin llegaron a Leiria, Merlín contempló estremecido el paisaje árido que en otro tiempo estuvo lleno de verdor y de vida. El mago explicó a la gitana que esa noche dejarían a la princesa en aquel lugar y, al encontrarse con el joven, el hechizo llegaría a su fin. El plan del mago se llevó a cabo con éxito. Cuando la densa niebla comenzó a dispersarse, el campo y el bosque se hicieron visibles ante los ojos de Merlín, pero ya no era aquel lugar inerte que con el que se habían encontrado al llegar, sino un espacio vivo, lleno de flores y árboles, con una pequeña laguna y diversas especies de animales. Al llegar a la tienda de la princesa, descubrieron que su lecho estaba vacío. Vieron las huellas de sus pequeños pies junto a las de un animal. Las del animal "eran como las pisadas de los antílopes en la arena roja del desierto" (Martín Garzo 2014: 169). Comenzaron a seguirlas, pero no llegaron a ninguna parte. Sin

embargo vieron a lo lejos las luces de un pueblo donde se estaba celebrando algo y, al llegar, descubrieron que el motivo de la celebración era que Constanza se había despertado.

Poco tiempo después la princesa conoció a un joven noble. Se casaron y tuvieron una hija a la que pusieron de nombre Isabel en honor a su bisabuela: la bondadosa reina que transformaba los mendrugos de pan en flores. Por aquella época Constanza se acordaba mucho del unicornio. Nadie sabía que tras despertar lo había visto una última vez y que, antes de despedirse, le había quitado del cuello el anillo mágico que le obligaba a seguirla. Pues Merlín le había dicho que no teníamos derecho a mantener eternamente junto a nosotros a los seres que queríamos. Unos años más tarde, Constanza descubrió a su hija absorta ante los tapices del unicornio. La niña le preguntó qué representaban y ella le contó la historia de aquel misterioso animal, de su vida secreta en el bosque y de cómo se quedaba dormido sobre las faldas de las doncellas. Con el paso de los meses, cuando Isabel estaba a punto de cumplir trece años, Constanza observó que a su hija le sucedía algo. Además de estar ausente y cometer muchas torpezas, sus ojos desprendían un brillo especial. Era el brillo de las flores húmedas cuando recibían los rayos del sol.

Sus doncellas le contaron que la princesa se internaba en el bosque con frecuencia, pero no sabían a dónde iba porque les prohibía acompañarla. Al oír esto, Constanza brincó de alegría porque se dio cuenta de que aquellas fugas eran como las excursiones que realizaba ella a su edad para reunirse con el unicornio. Sin embargo, no le preguntó por él, pues comprendía que su hija no hubiera sabido cómo explicar lo que sucedía en aquellos encuentros. Una de aquellas tardes, al regresar del bosque, Isabel se echó a llorar en los brazos de su madre diciendo: "—¡Oh, mamá, ya no me viene a ver!" (Martín Garzo 2014: 177). Constanza le dijo, acariciándole el pelo, que siempre es así. Entonces, Isabel comprendió que su madre también se había reunido con el unicornio a su edad. A la princesa no le duró la pena mucho tiempo porque poco después conoció a un joven alegre y cortés que solo vivía para ella. No tardaron en casarse y tuvieron una hija a la que llamaron Margarita. Al igual que su madre y su abuela, Margarita comenzó a escaparse al bosque y a caminar durante largas horas por sus senderos y, cuando regresaba a casa, tenía tanto sueño que se quedaba dormida en cualquier sitio.

Habían pasado muchos años desde que Constanza vio por última vez al unicornio. Era ya muy vieja e iba a morir cuando distinguió una sombra que se movía en la oscuridad. Le preguntó quién era, pues le recordaba a alguien y no sabía a quién. De lo que estaba segura es de que se trataba de un niño por su pequeño tamaño. Al bajarse de la cama le extrañó que sus pies no llegaran al suelo. Además, el camisón le quedaba demasiado grande y su piel era tersa y suave. Siguió a aquella sombra y, al pasar por delante de un espejo, descubrió que su aspecto no era el de una anciana, sino que se había transformado en niña. Recorrieron en silencio los pasillos del palacio hasta llegar al jardín. Estaba cubierto de niebla y distinguió numerosas sombras que se movían a través de ella. Eran niños que andaban por todos los lados, algunos flotando en la niebla, otros subidos en las ramas de los árboles. Entonces se dio cuenta de por qué le había resultado familiar el rostro del niño. Era su padre de pequeño. También vio a su hija Isabel y a su nieta Margarita tal como habían sido antes de hacerse mayores y, aunque quiso seguir las, las perdió de vista. Entonces el cuerpo de Constanza se volvió ligero y comenzó a flotar por el aire:

Abajo, en un claro del bosque, vio un precioso animal. Tenía un cuerno en la frente y la miraba con ojos afligidos.

—No sé qué hacer con todos estos niños -parecía decirle-, no tienen adónde ir.

Y fue el brillo de esos ojos llenos de tristeza lo último que vio Constanza antes de disolverse para siempre en la niebla (Martín Garzo 2014: 180).

Después de este recorrido a lo largo de *La puerta de los pájaros*, que se centra específicamente en la trayectoria del unicornio y, al mismo tiempo, en la princesa Constanza por el vínculo que mantienen, se va a exponer la evolución de la leyenda del unicornio desde el siglo V a. C. hasta nuestros días. Posteriormente se compararán las interpretaciones que se le han atribuido en los diferentes momentos históricos con el significado que adquiere en el contexto concreto de la novela de Martín Garzo.

"Los orígenes del unicornio, su simbolismo, sus manifestaciones diversas, su existencia real o fantástica son de una gran complejidad y se nos van de las manos cada vez que intentamos encontrarle significado" (García Fernández 1997: 639). Según Nancy Thebaut (2011: 12), la primera mención de un animal en el que se reconoce al unicornio se sitúa en la obra de Ctesias: el historiador y médico griego que vivió en el

siglo V a. C. No obstante, lo que quizá pretendía Ctesias en su *Índica* era describir al rinoceronte de la India. La fascinación por el animal de un solo cuerno se encuentra también en la obra de Julio César *De Bello Gallico* (*Guerra de las Galias*) (50-40 a. C). En ella el autor habla de "cierto buey parecido al ciervo; de cuya frente entre las dos orejas sale un cuerno más elevado y más derecho que los conocidos. En su punta se esparcen muchos ramos muy anchos a manera de palmas" (Cayo Julio César 1798: 271). Asimismo, Claudio Eliano hace referencia a las bestias que poseen un único cuerno en *De Natura Animalium* (*Sobre la naturaleza de los animales*). Estos cuernos, según él, se utilizaban como vasijas para beber y tenían el poder de convertir el veneno que en ellos se depositaba en sustancias inocuas:

La India cría unos caballos que tienen un cuerno, según dicen, y el mismo país cría también asnos con un solo cuerno. Con estos cuernos se fabrican vasijas para beber. Y si alguien echa en ellos un veneno mortífero que otro bebe, este no recibirá daño alguno de la conjura, pues parece que el cuerno tanto del caballo como del asno es un antídoto contra el veneno (III, 41).

Plinio el Viejo (23-79) también describe al unicornio. En su *Historia Naturalis* (*Historia Natural*) pretende dejar claro que el rinoceronte es otro tipo de animal muy diferente con el que no debe confundirse:

Los rinocerontes fueron llamados así, por tener un cuerno en la nariz, que esto significa rinoceros. A este en algunas partes de las sagradas letras, con nombre hebreo, le llaman reen, como al unicornio, y la causa es, ser este nombre genérico, que comprende a todos los animales que tienen un solo cuerno. Pero cierto es, ser muy diferentes estos dos, así en la forma como en la naturaleza (VIII, XX).

Posteriormente, entre los siglos II y IV, aparece en Alejandría el *Physiologus* (*El Fisiólogo*): un libro de autor anónimo redactado en griego que contiene descripciones de animales, piedras y plantas, tanto reales como míticos. En cuanto al tema que nos concierne, el libro presenta un episodio con una trascendencia significativa: la captura del unicornio por una doncella. Sin embargo, "el tema de la virgen del unicornio [ya] aparece en la fábula del asceta Ekasringa 'cuerno único', en escritos de la India antigua, en relatos brahmánicos sacados del *Mahâbhârata*, y en sus correspondientes

traducciones en lenguas orientales, en pali, en sánscrito, en chino y en japonés" (García Fernández 1997: 640). Respecto a su repercusión, es importante señalar que el *Physiologus*, cuyo fin era servir de base a una enseñanza moralizante, dio lugar a un bestiario del cual existen diversas traducciones al latín desde finales del siglo IV y principios del V. Además, sus versiones en lengua romance, con cambios y añadiduras, configuraron en el siglo XII los famosos bestiarios medievales.

En lo que concierne a la interpretación de la escena de la captura, el *Physiologus* presenta un comentario religioso donde identifica al animal con la figura de Jesucristo: "Así también nuestro Señor Jesucristo, unicornio espiritual, descendiendo al seno de una virgen, a través de la carne que tomó de ella fue apresado por los judíos y condenado a morir en la cruz. De él dice David: 'Y amado como hijo de unicornios' [Sal 28, 6]" (Villar Vidal y Docampo Álvarez 2003: 118). En otro pasaje aparecen de forma más detallada los motivos que atraen al animal. En él se explica que la doncella le ofrece sus senos para darle de mamar y, mientras sigue sentada tranquilamente, agarra el cuerno que lleva en la frente (García Fernández 1997: 641). Los componentes claramente eróticos de la escena de la caza, que se derivan de la atracción, de la pureza de la doncella, así como de la imagen del animal mamando de sus pechos, no son aprovechables en un contexto religioso. Dentro de ese marco solo es posible relacionarlos con las dos figuras máximas del cristianismo: la Virgen María y su Hijo engendrado por el verbo divino para expresar el misterio de la encarnación.

Para comprender la presencia del unicornio en la *Biblia* es necesario remontarse hacia el siglo II a. C., cuando se tradujo al griego. El término hebreo *reem* se refería probablemente a un buey salvaje con dos cuernos. Sin embargo, dicho término fue traducido por "monoceros". Posteriormente, en el siglo IV d. C. San Jerónimo interpretó en la *Vulgata* esta versión griega al latín. Algunas veces tradujo el vocablo por "rinoceronte", otras por "unicornus", y de esta manera entró el unicornio en el mundo cristiano occidental. García Fernández (1997: 642-643) afirma al respecto que los padres eclesiásticos, al comentar las *Escrituras*, convirtieron a este animal en un verdadero símbolo relacionado con la fuerza de Jesucristo. Prueba de ello es que Tertuliano, filósofo pagano bautizado hacia el año 193 d. C., comenta, en relación a un pasaje del Deuteronomio, que Cristo está representado por el unicornio y que su cuerno es la cruz. Asimismo, Isidoro de Sevilla, que constituye un enlace importante entre el

mundo antiguo y la Edad Media, introdujo definitivamente la leyenda del unicornio en el cristianismo de occidente a través de sus *Etimologías*. Sin embargo, no añade ningún comentario religioso a la escena de la caza.

A principios de la Baja Edad Media, los bestiarios en lenguas romances confirmaron y precisaron la primera interpretación de la leyenda. Basándose en dos registros, las características de los animales y una enseñanza para los lectores, dieron lugar a un simbolismo vinculado con la alegoría de la encarnación. García Fernández (1997: 643) cita a modo de ejemplo cinco obras francesas que presenta por orden cronológico: el *Bestiaire* en verso de Philippe de Thaon (1119-1135), el de Pierre de Beauvais en prosa (1175-1217), el de Gervaise (primera mitad del siglo XIII), el *Bestiaire Divin* en verso de Guillaume le Clerc (principios del siglo XIII), y el anónimo de Cambrai (segunda mitad del siglo XIII). Aunque cada autor aporta diferentes matices en el episodio de la captura, que dependen de su interpretación personal, todos ellos se centran en la alegoría de la encarnación. Si bien no siempre aparecen todos los elementos del episodio, sí hay dos componentes constantes: la doncella como símbolo de la Virgen María y el unicornio cazado, que simboliza a Jesucristo. De esta manera quedan reflejados la pureza de la madre y el poder de Dios. En cuanto al cuerno, cabe señalar que para Guillaume le Clerc significa la unidad divina. Sin embargo, en otros autores no se percibe este valor simbólico.

Posteriormente, hacia mediados del siglo XIII, el simbolismo religioso fue quedándose atrás para dar lugar a una nueva perspectiva. A partir de dicha época, la caza del unicornio comenzó a servir de base a temas tradicionales de la poesía lírica amorosa, que se enmarcan en el código del amor cortés medieval, como el fuego y la cárcel del amor y el sometimiento del amante ante la dama. Un ejemplo de este nuevo enfoque se encuentra en el *Bestiaire d'Amour* que Richard de Fournival (1202-1260) dedicó a su amada:

Par le flairier meisme fui-je pris come li UNICORNES qui s'endort au douc flair de la pucele. [...] Et amors qui est sages veneres me mist en mon chemin une sage pucele à qui doceur je me sui endormis, et mors d'itel mort come à amor apertient. C'est desesperance sanz atente de merci.

Por ce di-jou que jou fui pris au flairier [...] Et ai ma volonté lessie por la siue à porsivir (Fournival 1969: 23-24).¹⁵

En este fragmento se puede observar que el episodio de la captura simboliza la trampa de amor en la que cae el amante cortés atraído por el aroma de la virginidad de la doncella, es decir, el poeta atribuye un nuevo significado a los componentes de la escena. Aunque en su inicio ya poseía connotaciones eróticas, los Padres de la Iglesia, como no podía ser de otro modo, la interpretaban en clave religiosa para aludir al misterio de la encarnación. Más tarde, situados ya en un contexto laico, comenzó a revelarse un significado que había permanecido oculto durante varios siglos impulsado por la imaginación de artistas y poetas medievales que exploraban nuevas perspectivas.

En el caso de la escuela italiana también se interpreta el episodio de la caza desde la perspectiva del amor cortés. Sin embargo, a diferencia de los franceses, los poetas italianos muestran una escena en la que los dos amantes son cómplices. Cabe destacar en este sentido dos características fundamentales por su relación con *La puerta de los pájaros*. En primer lugar, el amante, al igual que el unicornio, pierde toda su fuerza viril. Pues si el cuerno tiene alguna connotación sexual, ésta se pierde cuando el animal queda atrapado en el regazo de la doncella o, por lo menos, se mantiene la ambigüedad propia del amor cortés. Así pues, al morir el unicornio y su fiereza, aparece un amor depurado de lo sexual que trasciende lo puramente físico. Este punto nos lleva, por tanto, a la segunda característica importante: el vínculo que presenta con la línea simbólica de los bestiarios franceses. Claro está que ambos contextos presentan diferencias más que evidentes, sin embargo, la doncella engendra el amor manteniendo en cierto modo la pureza, de manera que evoca a la Virgen. Asimismo, en las dos interpretaciones la clave simbólica radica en el alcance de un más allá: una búsqueda espiritual en el contexto religioso y una búsqueda de una esencia vital en la escuela italiana. En el caso de la escuela germana, los poetas aspiran igualmente a lo inaccesible, a lo que se encuentra más allá de la esfera propiamente física. El simbolismo que se confiere al unicornio está entonces vinculado con esa ascensión hacia un estado que trasciende lo terrenal, en busca de una quintaesencia de la vida.

¹⁵ También he sido preso por el olfato, como el Unicornio que se duerme con el dulce perfume de una joven virgen. [...] Y Amor, que es un cazador avisado, puso en mi camino una joven cuya dulzura me ha adormecido y me ha matado con una muerte propia de Amor: la del desesperado que no espera gracia. Por eso afirmo que he caído prisionero del olfato [...] Y abandoné mi voluntad por seguir la suya (Traducción de Ramón Alba).

De forma paralela a la imagen del unicornio en el regazo de la doncella existe una línea simbólica opuesta caracterizada por la crueldad del animal que se vislumbra en los bestiarios no moralizados. García Fernández (1997: 648) explica en su trabajo el esquema, más o menos constante, de esta perspectiva relacionada con la muerte: el unicornio persigue a un hombre que se refugia en un árbol, alegoría de la existencia humana, y colgado de una rama saborea sus frutos sin darse cuenta de que los males y la muerte lo acechan. Dos pequeños animales, uno negro y otro blanco, que simbolizan la noche y el día respectivamente, roen la base del tronco. Abajo, a ambos lados, el dragón simboliza el infierno. El hombre termina cayendo y el dragón lo devora. El unicornio-cazador es la muerte, el fin inevitable hacia el que tiende el ser humano. La moraleja que se deduce del esquema que presenta el autor parece clara: si se quiere acceder a la vida eterna la actitud más prudente es esperar y desear la muerte en vez de disfrutar de los placeres de la vida ya que, en este caso, se corre el peligro de caer en el infierno.

El origen de este tipo de relatos en los que se pone de relieve la crueldad del unicornio, presentándolo como cazador y no como cazado, se remonta a la historia de *Barlaam y Josafat*, una novela bizantina del siglo VI que se tradujo al latín en el siglo X dando lugar a diversas versiones en lengua romance: "tres versiones francesas en verso, un fragmento en prosa (siglo XIII), una provenzal (principios del siglo XIV) y otra italiana (García Fernández 1997: 649). Más adelante, en 1608 se publicó en Madrid "una traducción castellana realizada por el licenciado Juan de Arce Solorzeno de la conocida leyenda de los santos Barlaam y Josafat, relato que narra el proceso de conversión a la fe cristiana del príncipe Josafat guiado por el maestro ermitaño Barlaam" (Cañizares Ferriz 2000: 259). Asimismo, Lope de Vega escribió una obra teatral en 1611 con el título de *Barlán y Josafat*.

En el siguiente fragmento de la leyenda, extraído de la *Colección universal de novelas y cuentos en compendio* (1789), se puede observar el esquema que se ha presentado más arriba:

Comparó [Barlaam] a los mundanos con un caminante que huyendo de un furioso unicornio que lo embiste da en un precipicio, y al tiempo de caer se afianza de la rama de un arbolito, y creyendo en aquel momento estar seguro, advierte dos ratones, uno blanco y otro negro que están royendo la raíz del mismo árbol, y que abajo un dragón formidable le espera para devorarlo, levanta los ojos y repara en unas gotitas de miel que destila la rama de que está

asido, y solo con verlas se olvida del peligro en que se halla. Para que el Príncipe comprendiese el sentido de esta parábola se la explicó Barlaam así: el unicornio significa la muerte, y la planta el tiempo en que vanamente confiamos; los dos ratones que roen la raíz representan el día y la noche, que sucediéndose uno a otra consumen el tiempo; el dragón es imagen del infierno, y el necio caminante que en vez de atender a su riesgo inminente fija los ojos en un poco de miel, caracteriza a los voluptuosos, a quienes la codicia de los bienes temporales hace olvidar el cuidado de su salvación (1789: 112-13).

En definitiva, estos relatos presentan al unicornio como un símbolo de deseo y lujuria que empuja al hombre hacia el infierno impidiéndole la búsqueda de lo espiritual y de la vida eterna. Según la explicación de Barlaam nos damos cuenta, por tanto, de que en el episodio de la caza, lo que captura al cazador es el deseo, simbolizado a través del sometimiento a la dama.

A finales del siglo XIII comienza a debilitarse la presencia del unicornio tanto en los bestiarios como en las producciones poéticas, sin embargo, se dejará ver en numerosas manifestaciones artísticas como obras pictóricas, tapices o joyeros representando los dos temas fundamentales que habían heredado de los textos: el de la caza del unicornio, tanto en un contexto religioso como profano, y el de la pareja, es decir, el animal apoyando su cabeza sobre el regazo de la dama y muerto por los cazadores, también en ambos contextos. Asimismo, a partir de esta época, la virilidad del amante, representada anteriormente por el unicornio, se traslada ahora al león convirtiéndose este en el emblema del espíritu caballeresco. El unicornio, por su parte, gracias a su asociación con la dama, se convierte en el ángel de la guarda de su pureza. De esta manera, la pareja se fusiona creando una imagen que remite a la idea de la feminidad absoluta. Es necesario reparar, en este sentido, en el cambio de género del masculino al femenino que sufrió el nombre del animal. Hasta ese momento, los bestiarios franceses habían empleado los términos *monoceros*, *unicorne* o *lycornu*. Sin embargo, en el texto en verso *Le Rommans de la Dame a la Licorne et du Biau Chevalier au Lyon* (1350), ya se presenta un término femenino para referirse al unicornio. La palabra procede del italiano, de *licorno*, que en francés se escribía *alicorne* o *l'alicorne*, con el artículo definido elidido. Finalmente, como consecuencia de un corte erróneo, se transformó en "*la licorne*".

El cambio de género va a suponer modificaciones significativas en la apariencia del animal. Si antes su imagen se correspondía con la materialización de la virilidad y

de la fuerza, ahora se muestra esbelto, elegante y con el cuerno trenzado. Es decir, su imagen constituye el reflejo de la feminidad ideal y se interpreta desde una perspectiva profana del amor; ahora es el ángel que guarda las virtudes de la dama. Además reviste un código hermético propio de la mentalidad aristocrática de finales de la Edad Media. Prueba de ello es la serie de tapices que se encuentra en el Museo Cluny en París, pues ofrece un lenguaje codificado que ha dado lugar a múltiples interpretaciones. En cualquier caso, está claro que los tapices revelan ya unos valores propios del hombre renacentista, cuya mirada no se dirige hacia lo espiritual sino hacia la vida terrenal, a la que considera una fuente de placer.

El misterio de estos tapices rodea ya sus mismos orígenes. Silvia Magnavacca cree que "la suposición más aceptada es que provienen de los talleres belgas de la época, más precisamente de Flandes, aunque ha habido expertos que sostuvieron que la técnica del tejido en lana y seda y su ornamentación, llamada 'de las mil flores', la indican como procedente de escuelas de Bruselas" (2013: 120). Lo cierto es que a partir de 1835 se encuentran en el castillo de Boussac, como se verá más adelante, bajo la mirada perspicaz de la escritora francesa George Sand. Y, en ese mismo lugar, los redescubrió Prosper Mérimée unos seis años después. Varias décadas más tarde, en 1882, el municipio de Boussac los vende al Museo Nacional de la Edad Media por orden del estado francés y allí es donde se encuentran actualmente.

Dejando al margen interpretaciones caprichosas o chauvinistas, Magnavacca (2013: 121 y ss.) presenta las principales variantes de la lectura tradicional de *La dama y el unicornio*, que se remontan a Kendrick en 1924. Dicha lectura ve en la dama al alma que se debate entre los placeres terrenales y la pureza espiritual: "diremos que de la interpretación que se confiera al sexto tapiz depende la victoria de uno u otro de estos factores en pugna [...] Si se ve la serie de estos gobelinos como una suerte de celebración de los sentidos, de triunfo voluptuoso de la sensualidad, el unicornio, con su obvio carácter de símbolo fálico, representará al amante de la señora" (Magnavacca 2013: 121). Además de haber dado lugar a un extenso debate, el sexto tapiz presenta mayores dimensiones que el resto y es, además, el único donde aparece el lenguaje escrito. En esta escena se puede observar el interior de una tienda cuyas aberturas son sostenidas por el león y el unicornio al tiempo que una paloma la sobrevuela. La inscripción que se lee en la parte superior de la tienda es *À mon seul désir* y su

traducción precisa ha dado lugar a interminables conjeturas al igual que el gesto de la dama, pues no se sabe si se está desprendiendo de sus alhajas o recogiendo del cofre que le entrega la sierva.¹⁶

En cuanto al resto de tapices, tradicionalmente se han interpretado como una representación de los cinco sentidos. En el de la vista, el unicornio apoya sus patas delanteras sobre el regazo de la dama. Ella, por su parte, pone una mano sobre el lomo del animal y con la otra mano sostiene un espejo donde se refleja la cabeza de este. En segundo lugar, el tapiz que alude al sentido del oído, presenta a la dama tocando un instrumento musical, un pequeño órgano que le entrega una sierva para colocarlo sobre una mesa dispuesta a modo de altar. Situados a ambos lados de la imagen, el león y el unicornio forman un encuadre casi simétrico que crea una escena de particular armonía. Los dos animales también se sitúan a ambos lados en la imagen que representa el gusto, pero, a diferencia de la anterior, no lo hacen en actitud de custodia a la dama. En cuanto a ella, podemos observar que recoge distraídamente golosinas, quizá almendras, de una bandeja que le ofrece la sierva y, al mismo tiempo, sostiene un pájaro que se ha posado sobre su mano izquierda. El tapiz en el que la flora cobra más importancia es del olfato. La doncella sostiene una flor y su gesto parece indicar que se dispone a olerla. En apariencia acaba de recogerla de un ramo que se encuentra en una cesta donde un mono está curioseando. Finalmente, el tapiz del tacto es el que presenta un contacto más claro y firme entre la doncella y el unicornio. Ella, con la mano izquierda, agarra su cuerno sin mirarlo, "como serenamente segura de su posesión" (Magnavacca 2013: 126), y con la otra porta un estandarte, tal vez como símbolo de victoria.

En el Museo de los Claustros de Nueva York se conserva asimismo una serie de siete tapices conocida como *La caza del unicornio* o *Los tapices del unicornio* cuyo origen se remonta hasta los años 1495–1505. Esta serie es una muestra de los valores aristocráticos y consagra un tipo de vida refinada donde, según García Fernández (1997: 652), se revela el placer de la vida terrenal en armonía con la búsqueda espiritual. Es decir, las fronteras entre el contexto religioso y el profano desaparecen a finales de la Edad Media puesto que el objetivo final de las dos ascensiones se trata igualmente de la búsqueda de un más allá.

¹⁶ Véase anexo.

A pesar de la notable evolución que había experimentado el valor simbólico del unicornio, es preciso señalar que en el siglo XV todavía se percibe la creencia en las propiedades de su cuerno. En la obra *Misterios de la Inquisición* (1845) se puede apreciar dicha creencia en la figura del famoso inquisidor de Castilla y Aragón: "[el cuerno] había pertenecido a Tomás Torquemada fundador de la moderna inquisición en España; este fraile feroz, cuya crueldad fue tanta, que horrorizó al mismo papa Alejandro Borja. Esta reliquia, que sin saber cómo, fue a parar a manos de Pedro Arbués, según dicen, tenía la virtud de hacer descubrir los venenos y de neutralizarlos" (1845: 197). Más adelante, a finales del siglo XVI, Ambroise Paré, médico de Enrique IV de Francia, manifestó su escepticismo en relación a las virtudes medicinales del cuerno en *Discours de la Licorne* (1582), sin embargo, no llegó a negar la existencia del animal quizá porque aparecía en las *Escrituras* autenticado por el propio Jesucristo:

Et ce qui en fait douter d'avantage, ce sont les promesses excessives, & incroyables, que quelques uns mettent en avant des vertus de ceste corne contre la peste, le spasme, mal caduc, & contre tous les venins [...] Bref, une infinité d'autres promesses impossibles, lesquelles d'autant qu'elles excèdent toute creance humaine, d'autant donnent elles occasion à ceux qui ont quelque peu d'esprit, de tenir pour faux tout le reste qui en a esté dit & escrit (1582: 17).

Esta obra demuestra que las creencias medievales se estaban alejando para dejar paso al imperio de la razón. Además, "el Concilio de Trento [1545-1563] ante la ironía de la crítica reformista hubo de prohibir la utilización del unicornio como símbolo de la Encarnación" (Cómez Ramos 1990: 60). Sin embargo su inexistencia no se demostró de manera definitiva hasta finales del siglo XVIII.

En resumen, a lo largo de este recorrido histórico acabamos de ver cómo el medievo ha utilizado un bagaje mítico, tal vez oriental, en un contexto religioso, ocultando sus elementos eróticos para ser aprovechados varios siglos más tarde por poetas y artistas pertenecientes a un marco profano creando un entramado simbólico muy complejo.

Según García Fernández (1997), en nuestros días, alejado de ese contexto medieval donde alcanza un gran prestigio entre los artistas, "el animal sigue apareciendo ya solamente como simple reliquia extraordinaria, desprovista del sentido que nuestros

antepasados le confirieron, en joyas, tapices, cuadros y supeditado a argumentos muy diversos de la literatura infantil" (639). Sin embargo, la recepción escrita de los tapices de *La dama y el unicornio* en los siglos XIX, XX y XXI es muy numerosa. Diversos autores se han dejado llevar por la fuerza evocadora y misteriosa de la obra medieval para crear historias cargadas de elementos simbólicos que remiten a nuevos significados.

En el caso de Francia, el siglo XIX, además de ser el tiempo del redescubrimiento de los tapices, fue también el tiempo de la reivindicación del pasado medieval del país. Tras una Revolución tumultuosa que tuvo consecuencias culturales que los historiadores han descrito como "*peu patrimoniales*" (Thebaut 2011: 20), la República se apoyó sobre su historia medieval para reconstruir una nueva imagen de Francia; es decir, dirigió la mirada hacia la arquitectura, la literatura y las obras de arte del pasado a fin de establecer una identidad nacional. Esta toma de conciencia patrimonial junto con una renovación del gusto artístico orientado hacia el arte y la arquitectura medievales, se manifestó, en primer lugar, a través de la política de Estado. En 1837 se creó la *Commission des Monuments Historiques* compuesta por Ludovic Vitet y Prosper Mérimée junto con Charles Lenormand, Léon de Laborde y Auguste Leprévost: por tanto, "la intensa actividad de recuperación historiográfica del patrimonio medieval francés [...] estaba ya plenamente consolidada en la década de 1840, cuando existía en París una sólida pléyade de arquitectos y arqueólogos interesados por el estudio de la Edad Media" (González-Varas Ibáñez 2001: 40-42).

La literatura del siglo XIX refleja este deseo francés de revivir y celebrar su pasado medieval para reconstruir la identidad del país. Nancy Thebaut (2011-21) hace referencia, al respecto, a la gran novelista romántica Amantine Aurore Lucile Dupin, conocida bajo el pseudónimo de George Sand (1804-1876), pues sus obras son la única literatura, en el sentido estricto del término, que concierne a los tapices de *La dama y el unicornio* en este siglo. Célebre por sus novelas, sus cuentos, su autobiografía y sus obras de teatro, Sand vivió la mayor parte de su vida en la ciudad de Nohant, situada cerca del Castillo de Boussac y, esta proximidad, le permitió visitarlo con frecuencia. Por ello, encontramos alusiones a la tapicería en varias de sus obras, entre ellas: *Jeanne* (1844), "Un Coin du Berry et de la Marche" en *L'Illustration* (1847) y *Journal d'un voyageur pendant la Guerre* (1870).

Otros autores a los que hace referencia Thebaut (2011: 31 y ss.) que se inspiran en *La dama y el unicornio* son: Rainer Maria Rilke (1875-1926), Anne Morrow Lindbergh (1906-2001), Michel Serres (1930-), Anthony Bailey (1933-), Carolina García-Aguilera (1949-), Zoé Valdés (1959-), Tracy Chevalier (1962-) y Yannick Haenel (1967-). En cuanto al primer autor mencionado, Rilke, es preciso señalar que Gustavo Martín Garzo comienza *La puerta de los pájaros* con uno de sus *Sonetos a Orfeo*, que habla sobre el unicornio. Asimismo, el escritor vallisoletano afirma en una entrevista que dicho autor está presente a lo largo de la novela: "la figura de Rainer María Rilke (1875-1926) sobrevuela toda la narración 'si tenemos en cuenta, como él dijo, que la infancia es la verdadera patria de todo ser humano, de la que se siente exiliado y a la que anhela regresar una y otra vez', ha precisado" (Jiménez 2014).

En cuanto a la recepción escrita de *La dama y el unicornio* en la literatura española contemporánea es imprescindible dirigir la atención hacia Ana María Matute y su última novela *Paraíso inhabitado* (2008), tanto por referirse a la tapicería de Cluny como por la proximidad simbólica en relación al unicornio que se establece entre dicha novela y *La puerta de los pájaros* de Gustavo Martín Garzo: "uno de mis recuerdos más lejanos se remonta a la noche en que vi correr al Unicornio que vivía enmarcado en la reproducción de un famoso tapiz. Con asombrosa nitidez, le vi echar a correr y desaparecer por un ángulo del marco, para reaparecer enseguida y retomar su lugar; hermoso, blanquísimo y enigmático" (Matute 2011: 7).

No obstante, tras este recorrido histórico en torno al símbolo del unicornio, que abarca desde el siglo V a. C. hasta nuestros días, se van a exponer de forma previa los antiguos significados y características que Martín Garzo evoca en su novela y, finalmente, se presentarán los puntos en común que mantiene con la obra de Ana María Matute. El esquema que se desarrolla en *La puerta de los pájaros* alrededor del antiguo mito se puede dividir en cuatro partes fundamentales: 1) descripción de los tapices de *La dama y el unicornio*, 2) transformación progresiva de la princesa Constanza en la dama, 3) episodio de la caza y 4) recreación del sexto tapiz para romper el hechizo de sueño.

En cuanto a la primera parte, la descripción de la tapicería, la novela toma ciertas características que se corresponden con la realidad, sin embargo, modifica algunos detalles. La historia dice que en una de las salas adyacentes a la biblioteca del palacio

donde vivía la princesa Constanza había cinco hermosos tapices que pertenecieron a su madre. Apenas se acordaba de ella porque solo tenía cinco años cuando murió, pero conservaba en la memoria las visitas a aquella sala. Su madre le contaba que se representaba en ellos la historia de una doncella que esperaba la llegada de un unicornio en una tienda que había levantado en el bosque y en cuya parte superior estaba escrito *A mi único deseo*. Allí se narraba todo lo que ella hacía para llamar la atención del animal y cómo este se reunía con ella y ponía las patas sobre su falda. Aunque eran animales muy huidizos, amaban a las doncellas y cuando veían a una comenzaban a seguirla hasta que se ella se sentaba a descansar. Entonces se tumbaban a su lado y se quedaban dormidos sobre sus faldas. Los tapices procedían de una lejana reina de Sicilia que los había mandado tejer para que a su muerte pasaran a sus hijas y nietas de forma que supieran que existía una vida muy distinta de la que apenas sabían nada. A aquella reina le gustaba esta historia más que ninguna otra y antes de morir mandó tejer los tapices pidiendo que la dama tuviese su propio rostro, como si fuera ella quien había vivido aquella historia.

Lo primero que llama la atención es que el narrador habla solamente de cinco tapices y sitúa su origen en una lejana reina de Sicilia. Asimismo, en cuanto a la historia que se representa en ellos, dice que narran todo lo que hacía la dama para llamar la atención del animal. No hace ninguna referencia, por tanto, a la interpretación clásica de los cinco sentidos pues no tiene ninguna relación con el hilo central de la novela, que se basa fundamentalmente en el vínculo entre el unicornio y la dama. Sin embargo, sí se reconocen dos de los seis tapices que se exponen en el Museo Cluny: el que se corresponde con la representación del olfato, donde se puede ver al unicornio apoyando sus patas delanteras sobre la falda de la dama y, sobre todo, el sexto tapiz, el más enigmático de todos ellos cuya inscripción, *À mon seul désir*, ha desvelado a los intérpretes de la obra. Martín Garzo recoge la misteriosa frase para elaborar una trama argumental en torno a un posible significado basado en el deseo de Constanza de permanecer unida al unicornio pues, según ella, lo que una mujer desea es tener algo que adorar.

Respecto a las características del animal, la novela lo describe como huidizo, pero dice que ama a las doncellas y apoya la cabeza sobre ellas cuando se sientan en el bosque a descansar. Esta imagen nos remite a la idea del unicornio como símbolo del

amor cortés, es decir, al amante que, al igual que el unicornio, pierde toda su fuerza viril cuando queda atrapado en el regazo de la doncella atraído por su virginidad. Aunque Esmeralda, en varias ocasiones, se refiere al unicornio como el enamorado de la princesa, se trata de un vínculo que trasciende lo puramente físico pues se desarrolla exclusivamente en el mundo onírico de ambos: "entonces pasaba lo más maravilloso que les puede suceder a dos seres que se aman: que aunque estaban separados por miles de kilómetros, la muchacha y él compartían los mismos sueños" (Martín Garzo 2014: 147). En definitiva, la doncella engendra el amor manteniendo la pureza lo que nos lleva por un lado, a los temas tradicionales de la poesía lírica amorosa y, por otro lado, a la imagen de la Virgen de los bestiarios franceses sin olvidar que ambos contextos, el profano y el religioso, presentan diferencias más que significativas. Sin embargo, como se ha comentado más arriba, en los dos casos se revela la búsqueda de una esencia vital situada más allá de la esfera terrenal: "[la reina de Sicilia] quería que, a su muerte, los tapices pasaran a sus hijas y nietas, y que así todas las mujeres de su familia supieran que más allá de las cosas que las obligaban a vivir y hacer, había una vida distinta de la que apenas sabían nada y que era la única que importaba de verdad" (Martín Garzo 2014: 12).

Respecto al segundo punto señalado, la transformación progresiva de la princesa Constanza en la dama, es preciso señalar que se trata de una evolución psicológica que representa el paso de la infancia a la juventud. El primer indicio de esta evolución se presenta cuando Constanza era aún una niña y contemplaba los tapices junto a su madre. Uno de aquellos días la reina le dijo que a lo mejor, cuando fuese más mayor, ella también se encontraría en el bosque con una criatura así. Es decir, en este punto de la novela se anuncia lo que le va a suceder a la protagonista. El siguiente paso en la evolución que lleva a la princesa a identificarse con la dama tiene lugar varios años más tarde. El narrador cuenta que cuando venía el buen tiempo, a Constanza le gustaba internarse en el bosque. Incluso, en verano, llevaba con ella una tienda y acampaba cerca del arroyo para contemplar el cielo estrellado. Esta breve descripción anuncia, por tanto, que está a punto de cumplirse lo que la reina le había dicho cuando todavía era una niña, pues aparecen dos elementos fundamentales de la tapicería: el bosque y la tienda. El siguiente paso se revela un poco más adelante, cuando se hace referencia, de manera indirecta, a la enigmática frase del sexto tapiz " *À mon seul désir*":

Con frecuencia se preguntaba por cuáles eran sus verdaderos deseos. Y no lo sabía. Le gustaban los vestidos, la música y los bailes y, como las otras doncellas, soñaba con la llegada de un apuesto muchacho que cautivara su corazón, pero esperaba algo más. Algo que no sabía qué era, pero que estaba segura de que sabría reconocer cuando apareciera (Martín Garzo 2014: 15).

Este breve fragmento demuestra que Constanza, aunque aún no había abandonado su vida cotidiana para sumergirse en el mundo onírico de los tapices, ya comenzaba a identificarse con la dama. La fusión completa está a punto de suceder cuando cumple trece años y llega a palacio el mago Merlín. Este viejo amigo de su padre narra a todos los presentes la historia del rey Arturo y el Caballero Verde. Según la historia, ambos personajes se enfrentaron en un duelo y el rey salió derrotado. En vez de matarlo, el caballero le perdonó la vida a cambio de que le llevara antes de un año la respuesta a una pregunta que le obsesionaba: "¿qué desea una mujer?" (Martín Garzo 2014: 18). La conclusión de la historia es que una mujer desea ser soberana de sus propios deseos. Sin embargo, esta respuesta no satisfacía a Constanza por lo que se vio obligada a reflexionar de nuevo sobre lo que ella misma deseaba. Es decir, esta parte de la novela gira indirectamente en torno a la enigmática frase del sexto tapiz. Merlín le hizo a la princesa la pregunta del Caballero Verde y ella no dudó en contestar que lo que quiere una mujer es tener algo que adorar. Esta idea, junto con los objetos mágicos que le entrega el mago, la sitúa un paso más cerca del unicornio. Gracias al cascabel conseguiría el tiempo necesario para ser libre y con el anillo podría mantener unido a ella a quien se lo entregara (en este caso al unicornio).

Por aquella época, Constanza se sentía melancólica. Entraba a menudo en la sala de los tapices y observaba a la bella dama, que había preparado para el unicornio una preciosa tienda y lo esperaba tímidamente en la puerta. Aunque la dama estaba feliz en compañía de sus doncellas, a la princesa le daba la impresión de que gravitaba sobre ellas una amenaza y sentía ganas de gritarles que tuvieran cuidado. Sin embargo, no tardó en descubrir que cuando se internaba en el bosque esa melancolía desaparecía. Fue entonces cuando comenzó a preparar excursiones a un lago que tenía su nombre. Es decir, Martín Garzo hace referencia a un lago real que se encuentra en el centro de Europa rodeado por Austria, Suiza y Alemania. El narrador cuenta que en los carros

llevaban adornos, comida, estandartes e instrumentos musicales y, al llegar, levantaban las tiendas cerca del agua. En este punto ya se reconoce la imagen del sexto tapiz en cuyo centro se erige la tienda enmarcada por dos estandartes. Esta descripción evoca, asimismo, los tapices que representan los sentidos del oído y del gusto, ya que hace referencia tanto a instrumentos musicales como a la comida. No obstante, aunque en el *Fisiólogo* se dice que en los lugares donde viven los unicornios hay un gran lago (García Fernández 1997: 641), este elemento simbólico no aparece en ninguna de las seis imágenes que conforman la tapicería de Cluny, así como tampoco se encuentra el anillo mágico, lo que hace pensar que dichos elementos remiten a otras fuentes culturales.

Debido al vínculo que existe entre el personaje de Merlín y la princesa Constanza es probable que Martín Garzo haya tenido presente a la dama del lago, un personaje muy significativo del ciclo artúrico "que en sus diversas formas tiene extraordinaria popularidad en el Romanticismo europeo: en España, por ejemplo, lo encontramos en el poema 'La fuente de la mora encantada', de Manuel José Quintana, y en la leyenda becqueriana 'Los ojos verdes'" (Morán Rodríguez 2014: 263). Además, es preciso tener en cuenta que la imagen del agua es una constante en la narrativa del escritor, como bien señala Morán Rodríguez: "Uno de los aspectos más recurrentes en sus libros es la presencia del agua y de los seres de naturaleza acuática o anfibia. Lo confirma, incluso, un simple repaso a la lista de los títulos publicados por el autor: *Una tienda junto al agua, El lenguaje de las fuentes, Marea oculta, El pozo del alma, Y que se duerma el mar...*" (2014: 260). En cualquier caso, no cabe duda de que Martín Garzo ha tenido en cuenta una vieja leyenda, tal como la presenta Italo Calvino en la segunda de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*:

El emperador Carlomagno se enamoró, siendo ya viejo, de una muchacha alemana. Los nobles de la corte estaban muy preocupados porque el soberano, poseído de ardor amoroso y olvidado de la dignidad real, descuidaba los asuntos del Imperio. Cuando la muchacha murió repentinamente, los dignatarios respiraron aliviados, pero por poco tiempo, porque el amor de Carlomagno no había muerto con ella. El Emperador, que había hecho llevar a su aposento el cadáver embalsamado, no quería separarse de él. El arzobispo Turpín, asustado de esta macabra pasión, sospechó un encantamiento y quiso examinar el cadáver. Escondido debajo de la lengua muerta encontró un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en manos de Turpín, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver y volcó su

amor en la persona del arzobispo. Para escapar de la embarazosa situación, Turpín arrojó el anillo al lago de Constanza. Carlomagno se enamoró del lago Constanza y no quiso alejarse nunca más de sus orillas (Calvino 1992: 45).

Además de la evidente semejanza que presenta el argumento de *La puerta de los pájaros* respecto de "La leyenda de Carlomagno", existe otro indicio que revela la influencia de este escritor en la obra de Martín Garzo. En uno de sus artículos titulado "El jardín del paraíso" (2005), hace referencia al relato de Calvino e incluso explica el significado simbólico del anillo:

Nadie que haya escuchado esta historia puede dejar de preguntarse por el significado del anillo maravilloso [...] Su poder es dar vida, pero también relacionar realidades opuestas, revelando esa filiación oculta que nos emparenta no sólo con los otros seres de nuestra especie, sino con las rocas y los minerales, los ríos y los peces que recorren sus aguas. Todos los mitos están llenos de historias así. Historias que revelan que el hombre no está solo, que forma parte de la creación, y que su naturaleza no es distinta, por tanto, a las de los animales, los árboles o las fuentes. La mitología griega abundaba en estos tránsitos inesperados entre los mundos. Animales que traspasaban ese límite de su mudez e irrumpían gloriosos y adorables en el mundo de los hombres, pero también seres humanos que se transformaban en plantas, fuentes silenciosas, o fenómenos atmosféricos. El anillo de nuestra historia simboliza la fuerza que mantiene abierta esa posibilidad (Martín Garzo 2005: 68).

En definitiva, la transformación progresiva de la princesa Constanza en la dama de los tapices culmina cuando la princesa anuda en el cuello del unicornio el anillo mágico que Merlín le había regalado y ni tan siquiera con la muerte del animal pueden separarse. El vínculo que los mantiene unidos se puede observar, por un lado, desde la perspectiva del amor cortés, o incluso de los bestiarios franceses, en tanto que su relación trasciende el plano físico y, por otro lado, como producto del poder de un objeto mágico: de un anillo que "en suma, es un símbolo de la imaginación, porque es gracias a ella, como ha escrito Octavio Paz, por lo que logramos abrirnos a 'esa vida que nuestros sentidos no siempre alcanzan a definir ni nuestra razón a comprender'" (Martín Garzo 2005: 69). Es decir, el anillo le da a Constanza la posibilidad de reunirse con el unicornio en un mundo onírico.

Además de la influencia de Italo Calvino, se percibe también la trama argumental de la película *Sueño de amor eterno* (1935) de Henry Hathaway. La historia cuenta que un niño y una niña crecen juntos. Sus familias viven en casas vecinas y poco a poco surge entre ellos un tierno amor. Sin embargo, al morir la madre del niño, su familia se traslada a otra ciudad y se ven obligados a separarse. Pasan los años y el niño se transforma en un joven arquitecto. Un día recibe la llamada de un noble que le encarga la construcción de unas caballerizas. El joven viaja a sus propiedades y se pone a dirigir las obras de ese edificio que la mujer del noble visita con frecuencia. Un día, ella le cuenta uno de sus sueños y el joven descubre con asombro que también él había soñado lo mismo. Varios días más tarde vuelven a compartir sus sueños y se dan cuenta, al tener los mismos sueños, de que son los niños que los adultos separaron al crecer y que desde entonces no habían dejado de buscarse. La trama se complica y el duque muere accidentalmente de un disparo. El joven es acusado de su muerte y condenado a cadena perpetua, pero, desde su jergón, continúa reuniéndose en sueños con su amiga hasta que esta muere. Antes de irse, la mujer se presenta por última vez en sueños para decirle que ya no volverá y se plantea quién puede decir lo que es real y lo que no lo es.¹⁷ Martín Garzo abre su conferencia titulada "La realidad y su sombra", dentro del curso *Realistas de Madrid*, narrando este argumento con el fin de reflexionar sobre el planteamiento que hace la protagonista de la película y que es, en definitiva, la esencia de *La puerta de los pájaros*.

Según se ha señalado anteriormente, el esquema que se desarrolla en la novela alrededor del antiguo mito se puede dividir en cuatro partes fundamentales. Hasta ahora se han presentado la primera y la segunda, que se corresponden respectivamente con descripción de los tapices de *La dama y el unicornio* y la transformación progresiva de la princesa Constanza en la dama, cuyo único deseo, permanecer unida al unicornio, es tan fuerte que trasciende los límites entre la vida y la muerte. Esta idea nos lleva a la tercera parte fundamental del esquema que se ha establecido anteriormente: el episodio de la caza.

Una noche Esmeralda observó con tristeza que la luna estaba menguando y se lamentó entre suspiros porque eso significaba que el enamorado de la princesa no iba a

¹⁷ Conferencia "La realidad y su sombra" de Gustavo Martín Garzo dentro del curso *Realistas de Madrid* celebrado en el Salón de Actos de Museo Thyssen-Bornemisza entre el 30 de marzo y el 18 de mayo de 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=9GXmMoOM2hI> (07/07/2016)

regresar hasta la siguiente luna llena. A Merlín no le pasaron inadvertidas las palabras de la gitana y le preguntó que quién era ese enamorado. Aunque, en un primer momento se sintió ruborizada, terminó contándole al mago todo lo que sabía en relación al misterioso joven. Le habló de sus encuentros con la princesa en las noches de luna llena, de la niebla que lo acompañaba y que sumergía a todo cuanto le rodeaba en un profundo sopor, del anillo que llevaba colgado en el cuello y de aquella herida que tenía en la frente, razón por la cual siempre llevaba un enorme sombrero para ocultarla. Toda aquella información desconcertó tanto a Merlín que lo dejó absorto en sus pensamientos durante varios días hasta que, por fin, encontró un sentido a la misteriosa historia de la gitana.

El mago preguntó a Esmeralda si había oído hablar del unicornio y, tras recibir una respuesta negativa, comenzó a hablarle de aquella misteriosa criatura. Le explicó que era el animal más tímido que existía y muy raras veces se dejaba ver. Sin embargo sentía tal atracción por las doncellas de corazón puro que, en cuanto una de ellas se sentaba en el claro de un bosque, acudía a su lado y se quedaba plácidamente dormido sobre su falda. Merlín pensaba que esto era precisamente lo que le había ocurrido a Constanza años atrás. Según el anciano, antes de que sucediera el hechizo que mantenía dormida a la princesa, el unicornio y ella se encontraban en el bosque cada luna llena hasta que, un buen día, el animal fue capturado. Los unicornios estaban muy valorados por los poderes mágicos de sus cuernos y los nobles llegaban a pagar grandes cantidades por ellos para consumirlos en forma de polvo en la comida y la bebida convencidos de que esto los libraría de la muerte. Para conseguirlos contrataban a cazadores sin escrúpulos. Seguramente uno de estos cazadores sospechó de las excursiones de Constanza y una noche la siguió para capturar al unicornio. Sin embargo, el animal no murió gracias al anillo mágico. Este objeto tenía el poder de mantenerlo unido a Constanza y regresó de la muerte para encontrarse de nuevo con ella. Y así fue como la princesa comenzó a pasarse cada vez más tiempo dormida. Llamaba al unicornio en sus sueños y aunque el animal la escuchaba, no podía ir en su busca porque estaba en cautiverio. Solo cuando le cortaron el cuerno y le dejaron desangrándose pudo por fin hacerlo. En ese momento, al escuchar la llamada de la princesa, el cuerpo agonizante del animal se transformó en ser humano, aunque la herida de la frente no desapareció, y abandonó el bosque para ir en busca de Constanza.

Para ello se sirvió de pequeñas llamas que se esparcían por el campo, como si la princesa las hubiera puesto allí para señalarle el camino que debía seguir para encontrarla. Pues, aunque su apariencia física ya no era la de un unicornio, no le resultaba fácil orientarse en un mundo que no era el suyo.

El joven del sombrero buscó a la princesa durante años, hasta que por fin la vio en la famosa función de la *troupe* de gitanos en la que era la protagonista. Desde entonces la seguía a todos los sitios y se acercaba a ella las noches de luna llena acompañado por una densa niebla que provocaba somnolencia en todas las criaturas que lo rodeaban. En definitiva, no había duda de que el enamorado de la princesa al que hacía referencia Esmeralda era el unicornio, que se había transformado en humano para escapar de la muerte. Sin embargo, vivir en un cuerpo que no era el suyo le producía mucho dolor, aunque eso no le impedía continuar reuniéndose con la princesa pues "así son las leyes del mundo: doncellas y unicornios han nacido para tener un único deseo, aunque no haya podido saberse lo que pasa entre ellos cuando por fin se encuentran" (Martín Garzo 2014: 150).

En este fragmento se distinguen cuatro elementos fundamentales que conviene observar por partes. En primer lugar se van a comentar las características de la caza en comparación con la antigua leyenda. A continuación veremos qué propiedades presenta el cuerno y también el valor simbólico de la amputación, que se aproxima al significado subyacente de todos aquellos cuentos que hablan sobre cuerpos heridos y seres incompletos. Después se explicará qué relación tienen las fases de la luna con los encuentros entre Constanza y el unicornio. Y, finalmente, se expondrá una interpretación respecto a las llamas que sirven de guía al joven herido para encontrar a la princesa teniendo en cuenta el vínculo simbólico que mantienen con la novela de Ana María Matute *Paraíso inhabitado*.

Como se ha podido observar, la forma de proceder del cazador en la novela de Martín Garzo se corresponde en gran medida con el episodio tradicional de la caza que se revela ya en el *Fisiólogo*, e incluso en relatos brahmánicos sacados del *Mahâbhârata*, y que más adelante se recoge en los bestiarios medievales, así como en la poesía lírica amorosa del siglo XIII. Del mismo modo que en la leyenda, el unicornio de *La puerta de dos pájaros* es huidizo y apenas se deja ver. Sin embargo, se siente atraído por una doncella, en este caso la princesa Constanza, y se reúne con ella en el bosque. Entonces,

un cazador, que está al tanto de esos encuentros, aprovecha la situación para atrapar al animal. Si bien, la captura es muy parecida a la que revela la antigua leyenda, hay algunas diferencias significativas que es preciso mencionar. En primer lugar, aunque Martín Garzo también presenta al unicornio como a una criatura desconfiada, esta característica no procede de una naturaleza salvaje y combativa ni aparece dotado de fiereza o crueldad como se indica en el bestiario no moralizado de Cambridge (García Fernández 1997: 645). Por el contrario, su carácter esquivo se relaciona con la timidez que presentan algunos niños ante las personas desconocidas y que va desapareciendo de forma progresiva a medida que se van acostumbrando a la nueva compañía:

Era como un caballo pequeño, pero con un cuerno en la frente. Una barba le colgaba de la mandíbula inferior, y sus ojos eran vivaces y temerosos. El animal, al verlas [a Constanza y Esmeralda], corrió a esconderse para volver a aparecer poco después, como un niño tímido al que todo le asustara.

La escena se repitió varias veces. El caballito corría a esconderse y enseguida regresaba (Martín Garzo 2014: 59).

En este fragmento extraído de la novela se puede comprobar, asimismo, que la apariencia física del animal, además de no corresponderse con la materialización de la virilidad y la fuerza que impera en los bestiarios, tampoco evoca la imagen femenina idealizada que comienza a percibirse en la producciones artísticas del siglo XIV. Es decir, su pequeño tamaño, así como sus ojos vivaces y temerosos ofrecen una imagen infantil, de sexo ambiguo, que excluye toda interpretación erótica de la escena o al menos la posterga hasta que el unicornio se transforma en un muchacho.

La segunda diferencia significativa es que en *La puerta de los pájaros* el cazador no conduce a la doncella hasta el bosque para utilizarla como trampa. Si Constanza y el animal se reúnen cada luna llena es porque se forma entre ellos un vínculo indestructible y un cazador, al descubrir estos encuentros, decide seguirla. Esto hace más trágico el momento de la caza, hasta el punto de provocar en la princesa un letargo de varios años como única forma posible de reunirse con el unicornio. Este, a su vez, se transforma en humano para escapar de la muerte, pero vivir en un cuerpo que no es el suyo no le resulta fácil. Es decir, en el caso de la novela de Martín Garzo, la caza no significa el fin de la relación entre la doncella y el unicornio, sino que, este momento, constituye el

punto de partida de una compleja trama que revela una unión más íntima y, a la vez, más dolorosa y desesperada, que desembocará finalmente en una separación inevitable que permitirá a Constanza descubrir nuevos caminos vitales. O, lo que es lo mismo, abandonará definitivamente la infancia.

Después de ver las características de la caza propiamente dicha, se va a observar qué propiedades presenta el cuerno así como el valor simbólico de la amputación. En cuanto al primer aspecto señalado sabemos, gracias al personaje de Merlín, que los unicornios eran muy preciados por los poderes mágicos de sus cuernos y los nobles llegaban a pagar grandes cantidades por ellos. Los consumían en forma de polvo en la comida y la bebida convencidos de que esto los libraría de la muerte. Esta breve explicación es suficiente para comprobar que Martín Garzo, en este aspecto, se ha situado muy cerca de la antigua leyenda, sin embargo, no menciona su propiedad para detectar y neutralizar los venenos. Aunque Merlín señala que los nobles consumían cuernos en polvo para librarse de la muerte, no queda claro si con ello pretendían alcanzar la inmortalidad, superar una enfermedad o combatir un envenenamiento.

En las distintas versiones de bestiarios, basadas en el *Fisiólogo* griego, se mezclan observaciones auténticas con leyendas y supersticiones, y así como describen animales inexistentes, sirvan de ejemplo, además del unicornio, la mantícora, el basilisco o el ave fénix, también llegan a conclusiones ficticias como la que se refiere a los poderes mágicos del cuerno. La leyenda cuenta que en el lugar donde vive el unicornio hay un gran lago o fuente donde todos los animales acuden para beber. Pero antes de que se reúnan, llega la serpiente y derrama su veneno sobre las aguas. Cuando los animales advierten el veneno se apartan y esperan al unicornio, quien, al llegar, entra en el lago y hace la señal de la cruz con su cuerno. En ese momento, el veneno se hace inofensivo y el agua está lista para beber (Malaxecheverría 1999: 194). Además, el cuerno "era un remedio contra la fiebre, curaba la mordedura de los perros rabiosos y la picadura de los escorpiones, era efectivo contra la pérdida de memoria, contra las plagas, y se usaba para prologar la juventud" (Grau-Dieckmann 2015: 486).

Todas estas propiedades hacían del cuerno una pieza muy codiciada. La autora Grau-Dieckmann señala que muchos reyes y gentes importantes tenían uno o varios para protegerlos contra los envenenamientos: "Carlomagno poseía uno que le había dado el Califa Harún-al-Raschid. La abadía de St. Denis poseía otro en su Tesoro, que

fue perdido durante los saqueos de la Revolución Francesa. También tenían cuernos de licornio Carlos VI de Francia, su tío Jean, duque de Berry, y Felipe el Bueno, duque de Borgoña" (Grau-Dieckmann 2015: 486). En cuanto al precio, la autora señala que costaba diez veces su peso en oro cuando se vendía en pequeños fragmentos o en polvo, pero una pieza completa se vendía por el doble, lo cual se corresponde con la información que proporciona el personaje de Merlín: "los nobles pagan cifras astronómicas por ellos" (Martín Garzo 2014: 140). Por tanto, era habitual sustituir el cuerno en polvo por cuernos comunes quemados, arcilla, barba de ballena, huesos de perros u otro tipo de materiales. Asimismo, existían métodos para falsificar piezas enteras.

Respecto al segundo aspecto señalado, el valor simbólico de la amputación del cuerno, es preciso interpretarlo en relación con el significado que subyace bajo los cuerpos heridos y seres incompletos que protagonizan los cuentos tradicionales. Gracias de nuevo a la voz narradora de Merlín, sabemos que Constanza llamaba en sueños al unicornio, pero no podía ir a su encuentro por encontrarse preso de los cazadores. Solo cuando le cortaron el cuerno y le dejaron desangrándose en el bosque pudo por fin hacerlo aunque, para burlar a la muerte, tuvo que transformarse en muchacho. A pesar de que su apariencia era humana, nunca aprendió a hablar y mantuvo su naturaleza esquiva y asustadiza. Además, no se le curó la herida de la frente y, con cada luna llena, volvía a sangrar. Según cuenta la anciana de la cerería, el joven sufría terribles dolores de cabeza que nada era capaz de calmar y se movía de un lado a otro de la casa sin saber qué hacer. El dolor era tan intenso que incluso se tropezaba con los muebles como si hubiera perdido el control de su cuerpo. Sin embargo, la mujer observó que había algo que lo calmaba. Un día colocó un viejo vestido sobre la cama y el muchacho, apoyando la cabeza sobre el vuelo, se quedó inmediatamente dormido. Desde entonces, la mujer siempre recurría a ese vestido para aliviarlo. A veces, lo colocaba sobre la hierba y él se tumbaba a su lado dando lugar a una atmósfera onírica que evoca la tapicería: "era como si estuviésemos juntos en un lugar que nadie más conocía, un lugar en el que solo él y yo podíamos estar" (Martín Garzo 2014: 74). Pero los dolores no terminaban de desaparecer y la herida continuaba abierta. Cuando parecía que se curaba, la mujer se decidía a retirarle las vendas, pero de pronto volvía a sangrar. "Sangraba en las noches de luna llena, pues aquella sangre tenía que ver con sus fases" (Martín Garzo 2014: 74).

En la obra *Una casa de palabras* Martín Garzo presenta una interpretación psicológica sobre los seres incompletos que protagonizan los cuentos de hadas recalcando que precisamente esa falta, bien de una parte del cuerpo, del habla o de un sentido, implica un aspecto positivo:

La sirenita debe perder su voz y caminar torpemente, como si el suelo estuviera lleno de puñales, para conseguir lo que anhela; la bella durmiente vive sumida en un sueño eterno del que nada parece capaz de despertarla; en *Los cisnes salvajes* uno de los príncipes se verá obligado a vivir con un ala de cisne en lugar de uno de sus brazos, y en los cuentos infantiles abundan los niños y niñas que han perdido los brazos o las manos, o que no pueden hablar o ver. No están completos, pero están vivos. Aún más, puede que el verdadero mensaje de los cuentos sea precisamente que estar vivo es estar incompleto (Martín Garzo 2013:17).

El escritor señala, además, que estos personajes no son diferentes a nosotros pues buscamos algo que no tenemos. Si hablamos es para poder completarnos y el amor, "¿qué es si no la búsqueda de eso que nos falta?" (Martín Garzo 2013: 17). En las culturas antiguas existía la creencia de que los anormales o seres deformes gozaban, como los chamanes, de poderes extraordinarios. La mutilación, la anomalía y el destino trágico constituían el pago de ciertas dotes, por ejemplo: Homero era ciego y también el más grande de los poetas. Según Martín Garzo, al contrario que en el mundo de la psicología, donde ciertas cualidades se observan como la compensación de una deficiencia original, "en el mundo de los cuentos la falta nombra el lugar de la apertura hacia el otro" (Martín Garzo 2013: 17). En el cuento de *Los cisnes salvajes*, la presencia del ala de cisne constituye una deformidad, pero también se trata de un signo de excepcionalidad positiva, de un vínculo con el mundo más vasto de la naturaleza, donde el príncipe es dueño de unas facultades que nadie más conoce. El lugar de la falta es, por tanto, donde se plantea la pregunta sobre si podríamos ser de otra manera. "Desde este punto de vista, todos somos discapacitados, pues vivir, al menos humanamente, es sentir el peso trágico de tantas carencias" (Martín Garzo 2013: 18).

El joven en el que se transformó el unicornio de *La puerta de los pájaros*, después de que los cazadores le cortaran el cuerno, se identifica con todos aquellos personajes de los cuentos a los que se refiere Martín Garzo cuyas carencias los convierten en seres excepcionales y significan la apertura hacia el otro. Cuando el animal se convirtió en

humano, la transformación no se produjo de forma completa pues, además de conservar en la frente una fea herida que revelaba la falta de algo, nunca aprendió a hablar. Además, según cuenta la anciana de la cerería, no le gustaban las visitas y solía desaparecer cuando alguien iba a la casa. También estaba siempre asustado y cualquier ruido, incluso el de una simple cuchara que se caía al suelo, le hacía correr a esconderse. A pesar de todo ello, la anciana asegura que era la criatura más linda que jamás había contemplado y, aunque no sabía hablar, era muy inteligente y observador. No había nadie que conociera el bosque como él. Sabía dónde estaban los enjambres y cogía la miel sin protección, pues las abejas no le picaban. Incluso distinguía a los animales por sus huellas y excrementos y tenía el don más importante de todos, el de calmar a los seres indefensos. La anciana observó además que a las jovencitas les bastaba con verle un momento para quedarse prendadas de él. Muchas veces le seguían hasta la puerta de casa y, cuando alguna de ellas se ofrecía a ayudarle, él se alejaba al instante dejándola con la mirada perdida.

En definitiva, el unicornio, a cambio de continuar vivo tras el episodio de la caza, tuvo que transformarse en un ser humano incompleto y herido. Sin embargo, sus carencias, del mismo modo que el ala de cisne, constituyen un signo de excepcionalidad positiva. Al igual que el más pequeño de los príncipes de *Los cisnes salvajes*, el unicornio, convertido en humano, presenta una conexión con un mundo más amplio y es dueño de unas facultades que solamente él conoce.

La herida que presenta en la frente el muchacho nos conduce asimismo a otro valor simbólico relacionado con los ciclos de la menstruación. No es casualidad que se comience a sangrar cada luna llena, precisamente cuando visita a la princesa dormida, ni que al amanecer, Constanza aparezca con las manos manchadas de sangre. La anciana de la cerería señala al respecto: "parecía que se curaba y hasta me decidía a retirarle las vendas que la cubrían, y de pronto volvía a sangrar. Sangraba en las noches de luna llena, pues aquella sangre tenía que ver con sus fases" (Martín Garzo 2014: 74). Además, el narrador alude a la menstruación de forma directa cuando el personaje de Esmeralda se apresura a limpiar las manos de la princesa, temerosa de que Merlín la descubriera: "no se sabe por qué, pero todas las muchachas se avergüenzan de la sangre que fluye cada mes de sus cuerpos" (Martín Garzo 2014: 125).

Saiz-Puente (2010) en su artículo "La influencia lunar en la biología femenina: revisión histórico-antropológica" dedica una parte de su trabajo a explicar la relación que ha existido históricamente entre la luna y el período menstrual:

Los primeros calendarios, como el de los babilonios, eran estrictamente lunares. El tiempo que tarda la luna en dar una vuelta alrededor de la Tierra y completar su ciclo de fases (de luna nueva a la siguiente: mes sinódico) es de 29,53 días, es decir, un mes. Con respecto al fondo estelar, tarda 27,32 días (mes sidéreo). Justamente este periodo aproximado de 28 días ha sido a menudo relacionado con la menstruación femenina [...] En las creencias populares antiguas estaba muy arraigado que la luna regulaba las menstruaciones (Saiz-Puente 2010: 59).

Aristóteles (384-322 a.C.) también relaciona la influencia de la luna con los ciclos menstruales en *Historia de los animales*: "el flujo de la regla se produce a finales de mes. Por esta razón determinados sabios de tres al cuarto afirman que la luna es del sexo femenino, porque la regla en las mujeres y la mengua en la luna ocurren simultáneamente" (582b). Galeno (130-200 d.C.) pensaba asimismo que existía una fuerte relación aunque no afectaba a todas las mujeres al mismo tiempo (Iglesias-Benavides 2009: 281).

El autor Iglesias-Benavides señala en "La Menstruación: un asunto sobre la Luna, venenos y flores" (2009: 281) que debido al carácter cíclico de la luna se la solía representar de forma dinámica, distinguiéndose tres formas básicas: la luna llena, la media y la oscura. Por tanto, en Grecia se veía como una diosa triforme: la diosa Hécate representaba la luna oscura; Selene, en el cielo, se relacionaba con la luna creciente y Artemisa, en la tierra, con la luna llena. Esta trinidad se materializó posteriormente a través de estatuas que representaban a una mujer triple. Así pues, el sol, que es una constante fuente de luz, se vinculaba con el hombre, mientras que la luna, por ser cambiante se relacionaba con la mujer. "Los cambios que se aprecian durante el ciclo lunar reflejaban el mundo físico y psíquico de la mujer, como un signo de inconstancia y variabilidad tanto física como espiritual" (Iglesias-Benavides 2009: 281).

Saiz-Puente (2010: 60) afirma que no solo los pueblos occidentales han identificado los ciclos menstruales con la luna, pues existe una leyenda en la Nueva Guinea inglesa que también los relaciona. La historia dice que, en cierta ocasión, la luna recorrió la tierra con la apariencia de joven apuesto. No consiguió conquistar a ninguna

doncella, sin embargo logró los favores de una joven casada. Los amantes fueron sorprendidos por el marido de la mujer, que prendió fuego alrededor de la casa. En ese momento, al intentar huir, el joven murió y su sangre subió al cielo formando un gran chorro que se transformó en la luna. Como castigo a este delito, las mujeres jóvenes, excepto las embarazadas, fueron condenadas a sufrir una pérdida de sangre cada vez que apareciera la luna.

En definitiva, Martín Garzo resucita en *La puerta de los pájaros* las antiguas creencias en torno a la relación entre la menstruación y los ciclos lunares a través de un muchacho herido que alude, al mismo tiempo, a todos los personajes incompletos y heridos que protagonizan numerosos cuentos maravillosos. Desde el punto de vista de la menstruación, el joven de la herida responde simbólicamente a la pubertad de Constanza. Es decir, el unicornio representa la infancia de la princesa, que queda atrás en el momento en que los cazadores le cortan el cuerno y comienza a sangrar. Sin embargo, Constanza se aferra al unicornio (su infancia) con el anillo mágico, pero el animal ya no puede permanecer con ella bajo la misma forma, por eso se transforma en humano y vive con un cuerpo que no le corresponde durante un tiempo para buscarla hasta que comprende que debe despedirse de él definitivamente: "nada se pierde en esta vida, y ahora tienes que dejarle marchar [le dijo Merlín]. Los unicornios pertenecen al bosque y las muchachas deben aprender a despedirse de ellos si quieren tener alguna vez un corazón de mujer" (Martín Garzo 2014: 172).

Para terminar de presentar los elementos simbólicos fundamentales que giran en torno al episodio de la caza (hasta aquí se han visto: las características de la caza propiamente dicha, el valor simbólico del cuerno y el significado de la sangre en relación con los ciclos lunares) se va a observar el significado de las llamas que guían al unicornio hasta la princesa dormida. Cuando Merlín desvela el misterio del hechizo de sueño le dice a Esmeralda: "si eran pequeñas llamas con lo que habían soñado, el campo aparecía salpicado de llamas semejantes por la mañana. Flotaban sobre la corriente del río o estaban coronando una piedra o la cabeza de un burro, como si aquella muchacha las hubiera dejado allí para que no dejara de buscarla" (Martín Garzo 2014: 147). Y más adelante continúa diciendo que la desgracia "es vivir en un mundo sin llamas. Eso nunca le sucedió a nuestro amigo, que cada día, cuando se despertaba, las encontraba por todos

los sitios. Y solo tenía que seguirlas. Pero esas llamas se apagaban enseguida y entonces volvía a perderse" (Martín Garzo 2014: 148).

Ahora bien, ¿a qué aluden estas señales que sirven para orientar al joven herido? La respuesta se encuentra en el artículo de Martín Garzo "El jardín del paraíso" (2005), en el cual el escritor hace referencia de nuevo, a través de las palabras de Ana María Matute, a aquella vida oculta que nada tiene que ver con la cotidiana:

Recuerdo haber leído una entrevista con Ana María Matute, en que esta contaba cómo una vez, siendo niña, le sucedió algo sorprendente. Su madre la había castigado a permanecer encerrada y ella sacó de su bolsillo un terrón de azúcar, lo partió en dos, y vio surgir en la oscuridad una llamita azul. "Ese día —dijo Ana María Matute— fue trascendental en mi vida, ese día fue cuando yo empecé a ser escritora. Había descubierto la magia, había descubierto que hay otra luz, otras presencias, otra vida al margen de la vida corriente de cada día" (Martín Garzo 2005: 71).

Es decir, las llamas que guían al joven hacen referencia a aquello que solo se encuentra en lo más profundo de nuestra alma y que "es el centro secreto de todos los cuentos que existen" (Martín Garzo 2005: 71), así como la idea fundamental en torno a la cual gira el argumento de *La puerta de los pájaros*. El unicornio, en forma de humano, solo podía reunirse con la princesa en ese mundo oculto representado por un espacio onírico y, por eso, cuando las llamas se apagaban, el joven se perdía. Es importante señalar, además, que Ana María Matute recoge en *Paraíso inhabitado* su experiencia infantil y la presenta a través del personaje de Adriana relacionándola como no podía ser de otra manera, con los cuentos maravillosos para establecer una frontera bien delimitada entre la vida cotidiana y aquella otra vida que solo existe en nuestro interior:

Para estar un ratito conmigo misma, busqué en uno de mis bolsillo, y topé con un terrón de azúcar. Lo saqué y lo partí en dos. Y de pronto, se produjo un milagro. Claramente, en un chispazo, aquel trozo de azúcar se convirtió en una levísima extraordinaria, llamita azul [...] algo me sacudió entonces [...] algo acababa de descubrir, algo que intuía y no conocía su nombre. En mi ayuda acudieron los cuentos de Grimm, de Perrault... [...] Bruscamente la luz de la oscuridad se apagó, porque se abrió la puerta. El castigo había terminado y regresé al mundo de los Gigantes (Matute 2011: 87).

Hasta aquí se han presentado tres de las cuatro partes fundamentales del esquema que se desarrolla en *La puerta de los pájaros* alrededor de la antigua leyenda: 1) descripción de los tapices de *La dama y el unicornio*, 2) transformación progresiva de la princesa Constanza en la dama y 3) episodio de la caza. Así pues, para finalizar, se va a observar el punto 4) recreación del sexto tapiz para romper el hechizo de sueño.

Si el proceso psicológico que lleva a Constanza a identificarse con la dama de los tapices representa el paso de la infancia a la pubertad, el abandono definitivo de la infancia se produce, como se ha comentado más arriba, cuando Constanza se despide del unicornio y regresa a la vigilia. Tras permanecer una década habitando en el mundo onírico donde se encontraba primero con el animal y después con el joven herido, Merlín descubre por qué nada lograba despertarla y pone en marcha un plan para romper el hechizo que consiste en recrear parcialmente el sexto tapiz en el mismo lugar donde diez años atrás Constanza y el unicornio se habían encontrado por primera vez:

Levantaron la tienda que debía cobijar a la princesa. Tenía la forma de una casita y estaba hecha de seda brillante con bordados de oro y plata. Sobre su techo ondeaba una bandera y su interior estaba blandamente acolchado con mantas y cojines. Merlín escribió en una cenefa unas palabras mágicas, que colgaron en el umbral de la puerta. *A mi único deseo*, decían esas palabras (Martín Garzo 2014: 155).

De esta manera, a través de una estructura circular, finaliza la identificación de Constanza con la dama de los tapices o, lo que es lo mismo, deja atrás la infancia. Poner fin al largo sueño, despedirse del unicornio, de la densa niebla que lo acompañaba y de su silencio, significa, además, abrirse a nuevas posibilidades. Martín Garzo señala al respecto en una entrevista que "en cada uno de nosotros hay una bella o un bello durmiente que está esperando despertar en función de los acontecimientos de su vida" (Oliveira Lizarribar 2016). El fin del sueño de Constanza se manifiesta también a través del renacimiento del bosque, que se transformó en un lugar yerto cuando los cazadores capturaron al unicornio. Sin embargo, ahora volvía a estar lleno de vida: "la niebla se retiraba rápidamente y todo aparecía ante sus ojos con una nitidez nueva, desconocida" (Martín Garzo 2014: 168). Es decir, Constanza ya estaba preparada para convertirse en

reina, pero el unicornio regresaría para encontrarse en el bosque con sus hijas, nietas y demás descendientes.

A lo largo de esta exposición, en la que se ha desarrollado el esquema de *La puerta de los pájaros* en torno a la leyenda del unicornio, se ha podido observar que los elementos simbólicos referentes al paso de la infancia a la vida adulta constituyen su eje conductor. Por tanto, resulta imprescindible exponer una breve comparación entre la obra del escritor vallisoletano y *Paraíso inhabitado* de Ana Matute. Ambas novelas, además aludir a la tapicería de Cluny hablan del fin de la infancia a través de un entramado de elementos simbólicos, mágicos y mitológicos que constituyen un canto a la fantasía perdida. Además de rememorar diversos cuentos de hadas, bien a través de referencias explícitas, bien estableciendo paralelismos entre los personajes de sus novelas y los clásicos, los dos escritores presentan la figura del unicornio como símbolo de la infancia. Cuando las protagonistas, Adriana en el caso de Matute y la princesa Constanza en la obra de Martín Garzo, alcanzan la adolescencia el animal desaparece de sus vidas. Asimismo, tanto Adriana como la hija de Constanza, que también ve al unicornio, se preguntan si algún día volverán a encontrarse con él. En ambos casos, una figura femenina adulta que habla desde la experiencia les responde de forma negativa:

1) —Pero lo vi: vi cómo echaba a correr... Y desaparecía. ¿Volveré a ver al Unicornio?

Eduarda aplastó el cigarrillo en el cenicero, sacudió con la mano el humo que aún flotaba en una casi invisible nubecilla, y dijo:

—Los Unicornios nunca vuelven (Matute 2011: 396).

2) Isabel se la quedó mirando comprendiendo que también su madre, cuando tenía su edad, había estado con aquella criatura.

—¿Volverá? —le preguntó.

—No, no volverá (Martín Garzo 2014: 177).

En la primera obra citada, la desaparición del unicornio deja paso a una desgarradora racionalidad del mundo adulto marcada por la Guerra Civil y la muerte de Gavrila, el amigo íntimo de Adriana que recuerda a los personajes de los cuentos rusos. No obstante, en la segunda obra el unicornio reaparece al final de la vida de Constanza como último vestigio de un lejano pasado antes de esfumarse para siempre. Esta imagen, que simboliza la nostalgia por la infancia perdida en los últimos momentos de

la vida, se revela asimismo en las respuestas de Ana María Matute a propósito de una entrevista que le realizaron en 2010:

—Ana María, los unicornios no hacen ruido, ni dejan huellas, ni aplastan hojas...

—No

—...y aunque nunca vuelvan ¿usted lo ha vuelto a ver alguna vez de lejos?

—Yo al unicornio lo he visto, no con esa imagen exactamente. Pero claro que se ve. No todo el mundo, pero los que conservamos la infancia sí.

(...)

Y cuando uno se va —y aunque sepa que no hacen ruido, ni aplastan hojas, ni dejan huellas — vuelve a ver al Unicornio de fondo.

Claro que se ve (Gutiérrez Llamas 2010).

En resumen, bajo este epígrafe se ha analizado la figura del unicornio que aparece en la novela de Martín Garzo, tanto en su forma animal como humana, partiendo de los diferentes significados que se le han atribuido a lo largo de la historia, desde el siglo V a. C. hasta nuestros días. Para ofrecer un análisis más detallado, la explicación se ha dividido en cuatro partes que se corresponden con la descripción de la tapicería, la identificación progresiva de Constanza con la dama, el episodio de la caza dividido a su vez en cuatro partes (el momento de la captura, el cuerno, los ciclos de la luna y las llamas) y la recreación del sexto tapiz como única forma de acabar con el hechizo de sueño. A través de ellas, se ha podido observar que Martín Garzo emplea como material narrativo un amplio repertorio de historias que forman parte de nuestra tradición, como cuentos maravillosos o mitos, entretejiéndolas alrededor de la leyenda del unicornio para dar lugar a una narración simbólica que habla de la infancia perdida. En este sentido, *La puerta de los pájaros* se vincula con la novela de Ana María Matute *Paraíso inhabitado*, pues ambas obras recogen de la tapicería medieval la figura del unicornio para dotarla a continuación de un significado que alude al fin de la infancia de las dos protagonistas. Este valor simbólico lo aleja, por tanto, de la perspectiva religiosa medieval y también, aunque en menor medida, de los temas tradicionales de la poesía lírica amorosa, pues Esmeralda se refiere al joven de la herida en la frente como el enamorado de la princesa. En definitiva, aunque el unicornio de Martín Garzo se vincula de forma explícita con los tapices flamencos, a lo largo de este análisis se ha podido observar que dicho personaje reviste nuevos significados y evoca diversas

narraciones tradicionales: "todas le interesan [a Martín Garzo] en tanto en cuanto son historias que revelan partes desconocidas de la realidad, en las que se encuentra el prodigio que es la esencia de la creación" (Amores García 2005: 10).

7.3. La figura del dragón como representación de lo inconsciente en "El príncipe amado"

En el cuento "El príncipe amado", Gustavo Martín Garzo también incluye animales legendarios. En este caso se trata de un dragón inofensivo y de su hijo Álex, un híbrido que nace de su unión antinatural con una mujer. Aunque el significado psicológico que subyace bajo la figura del dragón se asemeja al valor simbólico del unicornio en *La puerta de los pájaros*, pues ambos se basan en las facultades especiales de los seres extraños para conectar con un mundo que nadie más conoce, también presenta otras características reseñables que no aparecen en la novela anterior, como el motivo literario de los rivales y un vínculo intertextual con la leyenda de San Jorge. Pero antes de comentarlas es preciso exponer un resumen del cuento en torno a las figuras del dragón y de su hijo.

La historia comienza hablando de Alberto, un labrador solitario que vivía en los montes Torozos y cuyo mayor deseo era tener una hija. Sin embargo, no estaba casado y todo lo que había intentado para encontrar una mujer había sido un fracaso, pues, debido a su fealdad era muy tímido y cada vez que bajaba al pueblo y veía a las muchachas en la fuente o el mercado, aceleraba el paso todo lo que podía. Pero no hay nada que no llegue a cumplirse si se desea con la suficiente fuerza y, una noche, cuando el labrador estaba acostado, oyó pisadas humanas y ruidos de cascos de caballos. Al levantarse y abrir la puerta descubrió en el suelo un cestito y dentro había una niña con una medalla que demostraba su origen real. Nada más verla supo que se iba a quedar con ella y, a partir de entonces, aquel lugar fue el más alegre del monte. Diversos tipos de animales como conejos, tórtolas o culebras de collar, comenzaron a visitarlo con frecuencia y lo que más les maravillaba a todos era el silencio que había. La cabaña de Alberto, el labrador, no era como las demás casas con niños, sino que siempre reinaba una extraña paz, pues nunca se oían voces, gritos ni risas.

Alberto bajó un día al pueblo y al ver a los niños que jugaban en la plaza se dio cuenta de que Emilia, su hijita, no era como ellos. Ya había cumplido tres años y aún no había dicho ni una sola palabra. Tampoco hacía ruidos cuando lloraba, reía o jugaba y apenas se la sentía al moverse. Sin embargo tenía un oído extremadamente fino. Distinguía los cantos de los pájaros y podía saber qué animales andaban entre los matorrales por el ruido de sus pezuñas. Así fue pasando el tiempo y Emilia se transformó en una joven esbelta, linda y discreta, que seguía sin pronunciar una sola palabra. A menudo Alberto se preguntaba de dónde procedería aquella criatura y pensaba que tal vez fuera hija del poderoso Príncipe de Tordehumos o de uno de los Almirantes de Castilla y, al ver que no podía hablar, decidió abandonarla, pues nadie quiere a los seres extraños, "sin embargo son los que más cerca están de los misterios, ya que saben cosas de las que los demás no tenemos ni idea. Y eso pasó con Emilia [...] tenía la facultad de ver lo que nadie veía. El bosque está lleno de cosas desconocidas. Seres que se esconden y de los que nada sabemos" (Martín Garzo 2003: 79). La hija del labrador fue conociendo todos estos secretos a medida que crecía, y entre ellos el más oculto de todos: en aquel monte había una gruta junto a la laguna donde vivía un dragón desde tiempo inmemorial.

Los dragones proceden de un mundo anterior al nuestro, lleno de flores y árboles gigantescos, ríos hirvientes, volcanes y géiseres, pues aman las altas temperaturas y siempre están próximos al fuego. En cuanto a su carácter, son bastante apacibles y melancólicos. El narrador señala que pasarían completamente desapercibidos si no fuera por la debilidad que tienen de observar a los hombres. Se quedan extasiados mirando sus casas y todos los útiles que utilizan los labradores, especialmente si son brillantes. Y como la casa más cercana era la de Alberto y su hija, el dragón comenzó a frecuentarla en secreto hasta que Emilia cumplió catorce años, que fue cuando descubrió al animal.

A los dragones les encantan las muchachas y les basta con percibir el vuelo de una falda para que se pongan a hacer todo tipo de tonterías por las que pueden ser descubiertos como echar bocanadas de fuego, proferir gritos estremecedores o golpear la tierra con su cola. Sin embargo, son completamente inofensivos, y aunque puedan enfrentarse a ejércitos enteros, a una muchacha hermosa le basta con ordenarle que se quede quieto y callado para que al instante se acueste a su lado como un perrillo faldero. Y eso es lo que le pasó al dragón de esta historia cuando Emilia cumplió catorce años.

Cuando el animal despertó de su sueño invernal se acercó al pozo y vio a una joven encantadora que le dejó atónito. Enseguida se dio cuenta de que era la misma niña que había visto otros años en la cabaña del labrador, pero algo había cambiado en ella. Era más delicada y también más reservada y melancólica, como si guardara algún secreto en su interior. Emilia no tardó en darse cuenta de que alguien la seguía y, un día, cuando estaba junto a la laguna, vio el reflejo de su cabezota en el agua. Al principio le pareció una criatura espantosa y pensó en huir, pero el prado estaba lleno de un olor maravilloso que le decía que nada malo podía pasarle. Entonces se giró lentamente y sus ojos se encontraron con los del dragón. Se dio cuenta de que, al contrario de lo que se solía pensar, no había una mirada malvada, sino delicada y temerosa. El animal se tumbó mansamente y Emilia le estuvo acariciando el hocico hasta que se quedó dormido.

A partir de entonces, la muchacha iba a la laguna cada atardecer para encontrarse con él y se quitaba el vestido, pues los dragones desprenden tanto calor que son capaces de elevar la temperatura del aire varios grados. Una de aquellas tardes, Emilia, al igual que todas las muchachas que viven con un dragón, decidió ponerle un nombre secreto que solo ella entendiera y le llamó Puky, que en su corazón significaba Mi Verdadero Amor. Pero Emilia no solo provocaba suspiros a Puky. La hija del labrador se había convertido en una criatura preciosa y los chicos de su edad se quedaban embelesados al verla pasar. Y así un día, al regresar de la laguna, se encontró con un grupo de caballeros. Entre ellos iba don Gonzalo, el príncipe de Benavente, que tenía un palacio en Medina de Rioseco. Al verla se quedó prendado de ella y se puso en medio del camino para que se detuviera, pero Emilia, que iba casi desnuda porque había estado con el dragón, se sintió avergonzada y se echó a correr entre las encinas y las jaras. Sin embargo, el príncipe y sus caballeros encontraron un trocito de sus enaguas enredado entre las zarzas, que don Gonzalo guardó junto a su corazón.

Desde aquel día el príncipe solo vivió para buscarla y ordenó a sus caballeros que recorrieran todos los pueblos de los alrededores. Además, anunció que daría una bolsa de monedas de oro a quien le diera noticias de la joven. Finalmente fue un pastor quien le indicó donde vivía Emilia y también le dijo que la muchacha era muda. En ese momento comprendió don Gonzalo por qué no le había contestado cuando se detuvo ante ella en el camino. El príncipe se dirigió esa misma tarde a la cabaña con sus caballeros y le pidió permiso a Alberto para visitar a su hija todas las tardes. El labrador

le contestó que solo a ella le correspondía darle ese permiso. Pero Emilia, en ese momento, ya había corrido a esconderse y vio entre los visillos cómo el príncipe se alejaba. Esa misma noche, sintió por primera vez la llamada del amor y no pudo dormir. Aunque en los días siguientes le rechazó, el príncipe tomó la resolución de arrodillarse en el pequeño prado que había frente a su puerta y le dijo a Emilia que no se movería de ahí hasta que lo aceptase como esposo. Y así pasó un mes completo, tan quieto que una curruca zarcera comenzó a construir un nido sobre su hombro. Cada día que pasaba, la joven se maravillaba más de aquella determinación y finalmente decidió casarse con él.

Las bodas se celebraron enseguida y Emilia se fue a vivir al palacio de Medina de Rioseco. Durante un tiempo se olvidó del dragón, pero, pasadas las primeras semanas de matrimonio, volvió a pensar en él. Añoraba su vida en el monte y el calor que hacía en la gruta, también se acordaba de la forma dulce en que la miraba, sobre todo cuando se quitaba el vestido, y no podía dejar de preguntarse por su amigo y si a esas horas estaría mirando también ese mismo sol, acordándose del tiempo feliz que pasaron juntos. No por eso quería menos al príncipe y cada noche se metía con él en la cama buscando el calor de sus brazos. Sin embargo, por aquel tiempo observó que su esposo estaba cambiando de humor e incluso llegaba a rechazar sus caricias y besos, pues llevaban varios meses casados y aún no se había quedado embarazada. Las damas de la corte comenzaron a murmurar sobre este asunto y llegaron a pensar que era una bruja que se había servido de sus malas artes para hechizar a don Gonzalo, ya que no era normal que anduviera medio desnuda por el jardín y que disfrutara subiéndose a las copas de los árboles o bañándose en el estanque.

El príncipe, haciendo caso a lo que decían las damas, la obligó a dormir en un cuartucho inmundo del desván y durante aquellas largas noches que pasaba sola, Emilia solo encontraba alivio pensando en el dragón y en lo felices que habían sido juntos cuando aún vivía en la cabaña del monte. Al llegar la primavera, supo que Puky habría despertado y, sin poder aguantarse más, preparó uno de sus caballos para ir en su busca. En efecto, Puky llevaba varios días despierto y nada más verla la cogió con sus pequeñas manos elevándola hasta la altura de sus ojos mientras dos lágrimas enormes se desplazaban por sus escamas hasta llegar al suelo. A partir de ese día, siempre que Emilia sentía añoranza iba hasta la laguna en busca de Puky y aquellas salidas comenzaron a levantar sospechas en el palacio por lo que don Gonzalo ordenó a sus

caballeros que la siguieran. Lo que le contaron al regresar le llenó de perplejidad y dolor, pues le hablaron de la alguna y de aquella gruta donde Emilia se reunía con un dragón monstruoso al que ella no tenía ningún miedo y que se comportaba como el más dócil de los animales. Esto solo podía significar que era una bruja y lo mejor que podía hacer era enviarla a la hoguera. Sin embargo, el príncipe amaba a su esposa y quiso comprobar por sí mismo si aquella historia era cierta. Cuando llegó a la laguna observó, lleno de perplejidad, cómo Emilia y el dragón se metieron en el agua y nadaron juntos. Entre ellos no había miedo o desconfianza sino esa relación de embeleso y tierna fantasía que existe entre todos los amantes del mundo.

Lleno de celos, don Gonzalo tomó la resolución de matar al dragón y, al día siguiente, mientras Emilia dormía, se puso su armadura de plata y se dirigió con sus caballeros hacia el monte dispuesto a enfrentarse a aquella criatura que le disputaba el amor de su esposa. Cuando Puky los vio llegar se maravilló al ver el brillo de sus armaduras y el juego de sus pendones y lanzas, entonces los dejó aproximarse sin tomar ninguna precaución. Cuando el príncipe llegó hasta él le atravesó el pecho con su lanza y, antes de que el animal pudiera reaccionar, ya estaba agonizando en el suelo preguntándose por qué le habían hecho aquello. Pero los dragones tardan en morir varias horas, tan vasta y vigorosa es la vida que hay en sus cuerpos, y Emilia tuvo tiempo de acudir a su lado por última vez. Se dio cuenta de que algo malo le había sucedido a su amigo, pues se pinchó accidentalmente con una aguja en el mismo instante en que don Gonzalo atravesó el pecho del dragón, y salió a buscarlo.

Al lado de la laguna se había formado otra, no menos profunda y enorme, que contenía la sangre de Puky y Emilia tuvo que meterse en ella para llegar hasta el dragón y abrazarlo. A partir de entonces, se transformó en la más triste de las muchachas, pues se sentía culpable de la muerte de su amigo. Sin embargo, pronto volvió a encontrar la felicidad. Un buen día, todas las campanas de Medina de Rioseco empezaron a tañer anunciando que la princesa esperaba un hijo. Don Gonzalo, loco de contento, empezó a tratarla como en los primeros tiempos y Emilia, aunque todavía se acordaba del dragón, cada vez vivía más pendiente del niño que crecía en su interior. Cuando por fin nació, le pusieron de nombre Álex. Enseguida se dieron cuenta de que no era un bebé corriente. El pequeño príncipe tenía unas extrañas protuberancias a lo largo de la espalda que concluían en un visible abultamiento que anunciaba el comienzo de una cola. Además,

los dedos de sus manos estaban unidos por membranas semejantes a las de las aves acuáticas, lo que indicaba que Álex no era hijo de don Gonzalo, sino un híbrido nacido de la unión entre el dragón y Emilia. Sin embargo, era un niño sano y alegre que creció rápidamente. Por desgracia, su madre no lo vería hacerse mayor pues pronto enfermó gravemente. Cuentan que, cuando por fin iba a morir, Emilia le pidió a su esposo, a través de su lenguaje de signos, que no abandonase nunca a Álex hiciera lo que hiciera. Como don Gonzalo la quería de verdad, se lo prometió y poco tiempo después todas las campanas de Medina de Rioseco volvieron a tañer anunciando la muerte de la princesa.

El príncipe Álex pronto comenzó a dar motivos de preocupación a su padre, pues no parecía tener conciencia del peligro. Tan pronto se le podía ver por las almenas del castillo como jugando con las armas que robaba a los caballeros. Además, su fuerza se hizo tan grande que don Gonzalo tuvo que poner a sus cuidadoras y preceptores la ayuda de soldados para poder controlarlo. También resultaba extraña aquella propensión a internarse en el bosque para buscar la compañía de los animales. Lo único que le aplacaba era la música y su padre mandó traer a los mejores músicos y poetas, que el pequeño príncipe escuchaba con arrobamiento. Pero los problemas no paraban de crecer y, a medida que se hacía mayor, eran más visibles las partes del cuerpo que había heredado de su verdadero padre, el dragón:

Las protuberancias de su espina dorsal pronto dieron lugar a la aparición de una fila de placas óseas que, naciendo en su cabeza, bajaban a lo largo de su cuerpo hasta prolongarse en un apéndice cada vez más vigoroso, que recordaba en todo a las colas de los lagartos. Tenía entonces seis años y, además de aquella cresta y aquella cola perfectamente formadas, eran visibles las vigorosas membranas que se extendían entre sus dedos y que le convertían en un nadador experimentado e infatigable, y ya empezaba a ser patente en su frente el abultamiento que daría lugar en su pubertad a la aparición de aquel cuerno que luego sería su rasgo físico más conocido (Martín Garzo 2003: 104).

A pesar de su extraña apariencia física, desde muy pequeño, Álex demostró un poder infinito sobre las mujeres. No solo sobre las niñas de su edad sino también sobre las doncellas y nodrizas. Además, poseía unas facultades físicas excepcionales y estaba extraordinariamente dotado para la conversación, lo que le aportaba un atractivo todavía

mayor para las mujeres, pues siempre tenía lindezas en los labios para ellas.¹⁸ Pero no estaba libre de desgracia. En una ocasión, se enzarzó en una pelea con un niño y debido a su fuerza, estuvo a punto de matarlo. Esa misma tarde, los familiares del niño se dirigieron al palacio junto con otros vecinos para exigir a don Gonzalo que tomara medidas para controlar a su hijo. La animadversión creciente hacia el pequeño príncipe provocó rumores que decían que Álex no era hijo de don Gonzalo sino de la unión contra natura de Emilia con aquel dragón al que habían matado los caballeros. Estas noticias llegaron a oídos de la Corte de Valladolid, y al Tribunal de la Inquisición, que comenzó a investigar sobre el asunto. Finalmente, los señores inquisidores enviaron al príncipe su veredicto. Aquella criatura extraña que desafiaba las leyes de la naturaleza debía ser sacrificada en el plazo máximo de una semana mostrando alguna prueba de que así se había hecho.

Por fortuna, ese día apareció en el mercado de Medina de Rioseco un mercader etíope con un animal extraño, parecido a un gran lagarto, que decía haberlo encontrado en las aguas del remoto Nilo. Don Gonzalo se lo compró, y mandó sacrificarlo y empapar con su sangre las ropas de Álex. Después le cortó la cola y se la envió, junto con las ropas, a los inquisidores como muestra de que había cumplido con el veredicto. Luego condujo al pequeño príncipe a escondidas hasta uno de sus castillos situado en Villalba de los Alcores y le encerró en la torre. Su idea era esperar unos meses hasta que los vecinos se calmasen y después enviaría a Álex al continente que se acababa de descubrir, pues "había oído hablar de pueblos de oro, de hombres cubiertos de escamas o que tenían dos caras o que se desplazaban sobre un solo y enorme pie, y pensaba que tal vez en ese Nuevo Mundo el príncipe Álex podría encontrar la libertad que en el suyo se le negaba" (Martín Garzo 2003: 108). Sin embargo, murió a los pocos días por unas fiebres repentinas y no pudo llevar a cabo su plan. Tras un año de encierro, ya nadie se acordaba de él y la única persona cercana era el carcelero, quien se encargaba de llevarle comida y ropa por fidelidad al recuerdo de don Gonzalo.

Así fue pasando el tiempo hasta que, después de siete años, consiguió ser libre gracias a María, la hija del carcelero. Era una niña dicharachera y vivaz que cantaba con suma delicadeza, lo que ayudaba a Álex a soportar el encierro. Sin embargo, siempre les recibía a oscuras. Su padre, el carcelero, le explicaba que eso era porque no quería que

¹⁸ La descripción de Álex que presenta Gustavo Martín Garzo en "El príncipe amado" recuerda a la descripción del Minotauro Bruno en el *El jardín dorado* publicada en 2008.

le vieran, pues nació con una terrible deformidad. A María, sin embargo, no le complacía esta respuesta y tenía mucha curiosidad por verlo. Así pues, una tarde guardó unas cuantas luciérnagas en una caja y, cuando el príncipe se quedó dormido, la abrió. Al ver a Álex se asustó de tal forma que escapó de allí y en las semanas siguientes evitó regresar a la Torre. Había pensado no hacerlo nunca más, pero el recuerdo de aquella imagen le atraía tanto que un día no pudo resistirse más y regresó. Dejó de importarle su aspecto físico, pues a pesar de aquella cola, de la cresta vigorosa que recorría su espalda o aquel cuerno que brotaba de la frente, cuando el príncipe la miraba a los ojos parecía ser dueño de algo de lo que los demás no sabían nada. Pero él no era feliz. María se dio cuenta de que aquella criatura deseaba salir de la Torre y, una noche, la niña robó a su padre las llaves de la prisión para liberarlo.

Salió una noche de luna llena y, al ver el trigo ondulándose por el efecto del viento, no pudo resistirse a tanta hermosura. María se subió a su espalda y recorrieron juntos los montes, maravillándose con las formas y olores que a Álex le parecía descubrir por primera vez. Cuando amaneció, el príncipe se despidió de María y comenzó a viajar por el mundo para cumplir sus sueños. Pero transcurrieron los años y una extraña enfermedad comenzó a propagarse por la zona. Las mujeres más jóvenes se quedaban atrapadas en un profundo sueño y si no fuera por el leve calor que desprendían sus cuerpos y por el latido de sus corazones, pensarían que estaban muertas. Se comenzó a sospechar que aquella enfermedad tenía que ver con un joven misterioso que llevaba una gran capa y se cubría la cabeza con una venda y un sombrero enorme, pues los nuevos casos de mujeres dormidas coincidían con su llegada a los pueblos. Enseguida, los vecinos de Tierra de Campos empezaron a organizarse para capturarlo, pero nunca conseguían dar con él.

Mientras tanto, María se había transformado en una linda muchacha y vivía en Villabrágima, donde trabajaba como criada al servicio de un noble hacendado. También a aquel pueblo había llegado la terrible enfermedad y en esto estaba pensando María cuando, una noche, encontró bajo su almohada un estuche y una carta de Álex donde le contaba que él era el culpable de lo que les había sucedido a todas aquellas jóvenes. Él no quería causarles ningún daño, pero le bastaba con abrazarlas y rozar sus labios para que se quedaran inmediatamente dormidas. Entonces, para evitar más desgracias, intentó apartarse de ellas. Sin embargo, no le resultó fácil porque eran ellas mismas las

que acudían a su encuentro y le arrastraban a lugares solitarios para ofrecerle sus labios. Cuando creía que ya no podía soportar tanta desesperación, tuvo la suerte de encontrarse con un anciano anacoreta que le explicó cómo poner fin a la desgracia que iba propagando. Sacó del fondo de la biblioteca un puñal con la hoja de plata y le dijo que una persona de corazón puro debía clavárselo en el pecho y recoger la sangre de la herida en un pequeño frasco. Después debería visitar a todas las mujeres enfermas y poner sobre sus labios un poco de esa sangre. De esa manera, volverían a la vida sin acordarse de lo que les había pasado.

Álex le pidió a María que fuese ella quien llevase a cabo este plan. Después le bastaría con beber unas gotas del frasco para olvidarse de él por completo. Cuando la joven terminó de leer aquella carta tenía el rostro bañado en lágrimas y pensó que no sería capaz de matar al príncipe. Sin embargo, una tarde abrió el estuche que contenía el puñal y, al ver que salía volando por la ventana, María comenzó a seguirlo. La llevó hasta una pequeña gruta cubierta de hiedra donde se encontró con el príncipe Álex dormido. Se ensimismó tanto en su contemplación que estuvo a punto de besarle, pero observó algo en sus labios que la detuvo. Era una especie de polvillo verde, seguramente el resto de algo que se había tomado para inducirse aquel sueño y darle a María la ocasión de actuar. A partir de ese momento, todo sucedió en un abrir y cerrar de ojos. Cuando la joven se quiso dar cuenta, ya le había clavado el puñal en el corazón. Después, fue de pueblo en pueblo, tal como Álex le había indicado, para despertar a las mujeres, que volvieron a la vida sin recordar nada de lo sucedido. Una noche, el dolor de María fue tan grande que se abalanzó sobre el pequeño frasco y se bebió de un trago las últimas gotas de sangre para olvidarse para siempre del príncipe Álex.

Después de este resumen de "El príncipe amado" nos vamos a aproximar al valor simbólico que presenta la figura legendaria del dragón en este cuento en concreto. Para ello, se va a partir de un artículo titulado *Sant Jordi y los dragones* que Gustavo Martín Garzo publicó en el diario *El País* el 11 de junio de 2016, a propósito del siguiente llamamiento que hizo Carles Puigdemont a los catalanes como presidente de la Generalitat: "hacerse oír y hacerse respetar frente a los dragones feroces, que los hay, y muchos, que nos quieren atenazar" (Martín Garzo, 2016). El escritor vallisoletano afirma al respecto que estas palabras serían razonables si los dragones fueran lo que Puigdemont dice que son. Sin embargo, no es así:

El mundo de los dragones simboliza en las leyendas algo más que el mundo primario y caótico del instinto, es también el mundo de las riquezas de la infancia y de la vida. En él se guardan los tesoros del deseo, del hambre de vivir. Los dragones no solo representan las fuerzas oscuras de la vida, sino también lo escondido, todo lo que desconocemos de nosotros mismos. Por eso las leyendas nos piden que nos acerquemos a ellos, pues la gruta en que viven es nuestro propio corazón (Martín Garzo 2016).

El poeta Rainer María Rilke (1875-1926) decía que "quizá sean todos los dragones de nuestra vida princesas que solo esperan vernos alguna vez resplandecientes de belleza y valor. Quizá todo lo terrible no sea, en realidad, nada sino algo indefenso y desvalido, que nos pide auxilio y amparo" (Rilke 2010: 35). En este sentido, Martín Garzo hace referencia al dragón del cuadro de Paolo Ucello *San Giorgio e il drago* (1456-1460). En la imagen se puede observar que la temible criatura aparece como un dócil animal de compañía que la princesa lleva sujeto por un cordón verde. Sin embargo, Saint Giorgio lo ataca con su lanza y bajo la cabeza del dragón, herida por el golpe, se forma un charco de sangre. Martín Garzo afirma que la princesa no muestra temor ni la actitud de quien se siente rescatada, sino perplejidad y asombro, como si le reprochara al héroe haber intervenido en una historia que nada tenía que ver con él. En definitiva, tras exponer una descripción de la obra pictórica, el escritor se pregunta por qué matar a los dragones cuando podemos vivir a su lado.

También dice que la muerte del dragón es mucho menos interesante que tratar de comprender por qué las princesas de las leyendas se empeñan en ir a sus cuevas. Ellas siempre se están metiendo en líos y escuchando lo que no deben. Los héroes de esas mismas leyendas, por el contrario, no escuchan a nadie, salvo a sí mismos y a sus propios deseos. Pero el dragón representa la heterogeneidad del ser y su existencia es una cura para nuestro corazón porque permite nuestra relación con lo Otro: el bosque, los animales, los sueños. Y también con los diferentes: el bárbaro, el esclavo, el extranjero, el niño. El mundo del dragón y el de lo femenino se complementan, "ya que lo femenino no es sino esa disposición a contar y escuchar sin descanso. El héroe acude al amor para decir lo que hará, la princesa para ver qué la pasa. Uno quiere salir fortalecido, la otra transformada. Por eso las princesas buscan a los dragones, para buscar una verdad más rica y gozosa que la que los héroes les ofrecen" (Martín Garzo

2016) para no conformarse con una media verdad. En definitiva, los dragones simbolizan todo aquello que siendo distinto a lo que conocemos y somos a la vez nos cuestiona y completa. Para finalizar el artículo, Martín Garzo presenta un pequeño cuento que escribió en homenaje a Augusto Monterroso: "Cuando despertó, la doncella aún estaba en los brazos del caballero que la había salvado. En aquel mundo ya sin dragones la supervivencia era una decepción" (Martín Garzo 2016).

La interpretación de los dragones que presenta el escritor en este artículo de *El País* deja entrever la influencia de las teorías psicológicas de Jung en relación a los arquetipos del inconsciente. Es decir, el dragón y la gruta en la que habita simbolizan la parte desconocida de la naturaleza humana, que puede ser de carácter individual o colectivo. Jung (2002) señala que, "lo inconsciente, según la opinión común, es una especie de intimidad personal perfectamente aislada, eso que la Biblia llama 'corazón', y que considera, entre otras cosas, como el lugar de origen de todos los malos pensamientos. En los reductos del corazón habitan los espíritus malos y sanguinarios, la ira súbita y la debilidad de la carne" (19). De esta forma ve la consciencia a lo inconsciente. También se piensa que quien desciende a esa parte oscura "viene a caer en la angustiosa estrechez de la subjetividad egocéntrica y que en ese callejón sin salida está expuesto al ataque de todos los animales malignos que por lo visto cobija la caverna del inframundo anímico" (20).

Es evidente que quien se mira en el espejo del agua lo primero que ve es su propia imagen. Sin embargo, quien va a uno mismo, corre el riesgo de encontrarse a sí mismo. "El espejo no halaga, sino que muestra con toda fidelidad lo que se está mirando en él, a saber, ese rostro que nunca mostramos al mundo por esconderlo tras la 'persona', tras la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra el rostro verdadero" (20). Esta es la primera prueba de fuego en cuanto al descubrimiento de nuestro interior. Sin embargo, el encuentro con uno mismo no resulta fácil; es, por el contrario, una de las cosas más desagradables que se intentan evitar mientras sea posible proyectar sobre el entorno todo lo negativo. No obstante, lo inconsciente es una parte de la personalidad que quiere vivir de uno u otro modo. No es posible deshacerse de ello demostrando su inexistencia y tampoco con argumentaciones que lo presenten como algo inocuo. Se trata de un problema importante que, además de poner a la defensiva al hombre, le recuerda al mismo tiempo su desamparo e impotencia. "Y uno debe

confesárselo a sí mismo: hay problemas que, simplemente, no es posible solucionar con los propios medios" (Jung 2002: 20). A partir de tal confesión, "se está dispuesto a prestar oídos a alguna ocurrencia que sirva de ayuda o se tiende a tomar nota de pensamientos a los que antes no se les permitía la menor intervención. Tal vez prestaremos atención a sueños que se presentan en tales momentos, o reflexionaremos sobre ciertos hechos" (Jung 2002: 20). En definitiva, el encuentro con uno mismo significa encontrarse con la propia sombra y esa sombra tiene un paso estrecho que no puede eludir nadie que descienda a la oscuridad. Es preciso tener en cuenta a este respecto que Jung establece diferencias entre los arquetipos en función de si se presentan con rasgos masculinos o femeninos. Es decir, habla de "sombra" cuando presenta el mismo sexo que el sujeto y se refiere a "ánima" y "ánimus" para designar a aquellos arquetipos cuya identidad sexual se complementa con la del hombre y la mujer respectivamente.

En el caso de Emilia parece, por tanto, más adecuado hablar de "ánimus". Cuando se acercó a la laguna, que es un símbolo del inconsciente, y vio reflejada en el agua la cabeza del dragón pensó en huir, pues era la criatura más espantosa que jamás había visto, pero, en vez de marcharse, se giró lentamente y sus ojos se encontraron por primera vez con los del dragón. Es decir, se encontró consigo misma, con su inconsciente, y lo que descubrió no fue una mirada malvada, sino delicada y temerosa, "como si estuviera preguntándose qué hacían en aquel lugar, y qué iba a aguardarle a partir de entonces, pues cuando una muchacha y un dragón se encuentran en la orilla de una laguna, y se miran como lo hicieron ellos, ya nada ni nadie podrá borrar nunca de sus corazones lo que en esos instantes llegan a sentir" (Martín Garzo 2003: 83). Este fragmento de la historia se relaciona con la frase de Rilke citada anteriormente: "quizá todo lo terrible no sea, en realidad, nada sino algo indefenso y desvalido, que nos pide auxilio y amparo" (2010: 35). Por tanto, al igual que en el cuadro de Paolo Uccello, el temible dragón parece más bien un animal de compañía que no produce ningún temor en la joven. Por el contrario, el dragón representa aquella parte desconocida de nosotros mismos que nos enriquece si nos acercamos a ella de manera adecuada, pues conlleva un conocimiento más profundo de la naturaleza humana.

Pero como bien señala Jung (2002: 20), contemplar nuestro verdadero rostro en el espejo del agua, aquel que se encuentra tras la máscara del actor, es la primera prueba

de fuego en el camino interior y constituye algo desagradable que se intenta evitar. Sin embargo, Emilia tenía la facultad de ver lo que nadie veía. En este punto es preciso recordar la interpretación psicológica sobre los seres incompletos que protagonizan los cuentos maravillosos. En el apartado anterior se ha citado un fragmento de la obra *Una casa de palabras*, donde Martín Garzo señala que la falta, bien de una parte del cuerpo, del habla o de un sentido, implica un aspecto positivo y pone como ejemplo, entre otros, el caso de la sirenita, que debe perder su voz y caminar torpemente para conseguir lo que anhela. También afirma que el verdadero mensaje de los cuentos quizá sea que estar vivo implica estar incompleto, pues la falta nombra el lugar de la apertura hacia el otro, permite un vínculo con el mundo más vasto de la naturaleza. Es decir, la falta de voz de Emilia la relaciona intertextualmente con todos aquellos personajes de los cuentos maravillosos cuya falta supone la apertura hacia un mundo que nadie más puede ver:

Nadie quiere a los seres extraños, y sin embargo son los que más cerca están de los misterios, ya que saben cosas de las que los demás no tenemos ni idea. Y eso pasaba con Emilia. De su boca no salía sonido alguno pero nadie llegó a conocer aquel monte como ella, porque tenía la facultad de ver lo que nadie veía. El bosque está lleno de cosas desconocidas. Seres que se esconden y de los que nada sabemos [...] Y Emilia fue conociendo todos estos secretos mientras crecía, y entre ellos el más escondido de todos, pues en aquel monte, en una gruta que había junto a la laguna, vivía un dragón desde tiempo inmemorial (Martín Garzo 2003: 79).

Sin embargo, en el caso de Emilia, no solo la falta de voz resultó suficiente para conocer su mundo interior. Si bien es cierto que desde su infancia mostró unas facultades especiales para conocer a los seres desconocidos del bosque, o lo que es lo mismo, su parte inconsciente, pero viva, no fue hasta los catorce años cuando descubrió la gruta del dragón: "algo esencial había cambiado en ella. Se había hecho más grácil, y sobre todo, más reservada y melancólica, como si guardara en su interior un secreto que con nadie pudiera compartir" (Martín Garzo 2003: 81). Es decir, que la relación de Emilia con el dragón comience a partir de su adolescencia, junto con las connotaciones sexuales que adquieren sus encuentros, parece indicar que la sombra de la protagonista tiene que ver con su desarrollo sexual. Esto nos lleva a otro vínculo destacable de Emilia respecto a algunos personajes de los cuentos maravillosos.

En la introducción de este capítulo, dedicado a los animales, se ha mencionado el estudio "Cuentos de hadas pertenecientes al ciclo animal-novio" (1979: 387 y ss.) que Bettelheim incluye en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. En él, el autor interpreta desde una perspectiva psicológica el significado de los personajes animales que en principio inspiran repulsión a los personajes femeninos, pero, más tarde, se convierten en objeto de su devoción. Y eso es precisamente lo que le sucedió a Emilia pues, al encontrarse por primera vez con una criatura tan espantosa, pensó en huir. Sin embargo, aunque el dragón no transformó su apariencia, la joven se quedó maravillada al contemplar su mirada delicada y temerosa.

Bettelheim afirma que existen numerosos cuentos en los que para alcanzar el verdadero amor es necesario un cambio radical en cuanto a las actitudes que se mantenían previamente respecto al sexo y, este cambio, se manifiesta con frecuencia a través de imágenes impresionantes como una bestia que más tarde se transforma en un hombre atractivo de gran alcurnia. Aunque "El príncipe amado" presenta diferencias significativas respecto al esquema tradicional, pues el dragón de Martín Garzo no se trata de un hombre transformado por un hechizo, ni el padre de Emilia provoca la unión de su hija con la bestia, tiene en común con los cuentos pertenecientes al ciclo animal-novio que la sombra de la joven respecto al sexo se muestra en principio como un animal espantoso que más tarde terminará adorando.

Las connotaciones sexuales que se revelan en la relación entre el dragón y Emilia evocan, asimismo, el tema literario de los rivales desde que la joven se casa con el príncipe don Gonzalo. En el *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980), Frenzel explica las características de la rivalidad, entendida como enfrentamiento por la posesión de la persona amada. La autora señala que cuando la lucha entre rivales no se resuelve fácilmente mediante la decisión del cortejado, nace el afán de eliminar al competidor impulsado por el odio y los celos incontrolados. El celoso tiene la esperanza de que, una vez desaparecido su enemigo, la persona amada le corresponda o, por lo menos, que el otro se sienta tan desdichado como él mismo. Además, no tiene en cuenta los sentimientos de a quien supuestamente quiere, pues si esta persona ha mostrado afecto por su rival, sin duda sufrirá cuando desaparezca. Y esto es precisamente lo que sucede en "El príncipe amado". Cuando don Gonzalo descubrió la relación que existía entre su esposa y el dragón "se dirigió al monte dispuesto a enfrentarse a aquella

extraña criatura que le disputaba el amor de su esposa" (Martín Garzo 2003: 97) sin tener en cuenta sus sentimientos. A partir de entonces, Emilia "se transformó en la más triste de las muchachas. No quería salir de su cuarto ni encontrarse con nadie. Pensaba que su amigo el dragón había muerto por su culpa y que cualquiera que se acercara a ella sería desgraciado" (Martín Garzo 2003: 100).

En cuanto a la evolución histórica del motivo literario, Frenzel señala que apenas ha sufrido variaciones. Se ha presentado, por el contrario, como una constante uniforme, al margen de los cambios socio-políticos. El ofendido puede ser un hombre o una mujer y estar o no unido por matrimonio a la persona que desea. Sin embargo, el cuento que se está analizando presenta la particularidad de que el amante no es un ser humano, sino una criatura monstruosa que, lejos de hacer daño a Emilia, se muestra embelesado por ella. Por tanto, la relación entre ambos revela cierta ambigüedad que remite por un lado al vínculo entre dos amantes y, por otro lado, a una profunda amistad que complementa la vida de Emilia. Martín Garzo señala, en este sentido, que "las princesas buscan a los dragones para buscar una verdad más rica y gozosa que la que los héroes les ofrecen" (Martín Garzo 2016) Y, en el caso de Emilia, que desde muy pequeña presentó facultades especiales para adentrarse en los secretos del bosque que nadie más podía ver, la vida con don Gonzalo, apartada de la gruta y del monte, solo le permitía experimentar una media verdad con la que no se conformaba. Y, a pesar de que buscaba esa naturaleza oculta en el jardín del palacio, las copas de los árboles, el estanque y el calor de la cocina, no se sintió completamente feliz hasta que se reunió de nuevo con el dragón.

En cualquier caso, don Gonzalo encaja en el esquema literario del marido que elimina al amante de su mujer para defender su honor conyugal. Frenzel señala que hasta hace relativamente poco tiempo, se consideraba incluso un deber que el hombre actuara contra el perturbador de su matrimonio por haberle dañado en su honor viril al alejarle de su esposa, la propiedad más preciada. La restitución del honor no solo afectaba al rival, sino que el esposo herido también tenía el derecho de castigar a la mujer. No obstante, si era la casada quien eliminaba a la amante de su marido, no podía defenderse con el argumento de la restitución del honor porque no tenía sobre el hombre los derechos de propiedad que él sí tenía sobre ella. El honor de la mujer, por tanto, no se consideraba dañado por las infidelidades del esposo. Ahora bien, el motivo de la

rivalidad se estructura de manera similar independientemente de si el celoso es mujer u hombre, soltero o casado. Los métodos para deshacerse del enemigo son, igualmente, la violencia y la difamación, e implican un plan minucioso para que ni el rival ni la persona amada descubran su mala intención. En el caso del príncipe don Gonzalo también se revela un plan bien elaborado para deshacerse violentamente del dragón. En primer lugar, quiso descubrir por sus propios ojos lo que sus caballeros le habían contado. De modo que un día, fingió que iba la corte y cuando Emilia salió del palacio con su caballo se puso a seguirla. Al descubrir que efectivamente su esposa se reunía a escondidas con una criatura espantosa, tomó la resolución de acabar con su vida al día siguiente, mientras Emilia dormía.

Frenzel también señala que cuando el celoso sabe que no existe ninguna esperanza, puede poner en marcha una violencia sin máscaras que también recae sobre la persona que quiere poseer. Por ejemplo, en la tragedia *Medea* (431 a. C.), de Eurípides, la ofendida comprende que no puede recuperar a Jasón y le hiere en aquello que le es más querido, en su prometida y en sus hijos, que son al mismo tiempo los suyos propios: "¡Sufro, mísera, sufro, tormentos sin fin! ¡Malditos muráis, pues nacisteis de mí" (vv. 111-112). Este no es el caso de don Gonzalo, pues en ningún momento pierde la esperanza de que Emilia regrese junto a él. Es más, al descubrir que su mujer estaba embarazada se volvió loco de contento y comenzó a tratarla con la dulzura de los primeros tiempos.

El hijo de Emilia nació, sin embargo, con una terrible deformidad, pues corría por sus venas la sangre de su verdadero padre, el dragón. Su extraña anatomía, junto con su naturaleza violenta y la enfermedad que propagaba entre las mujeres, lo convirtieron en un ser diferente condenado a la soledad y a la exclusión, lo que le vincula intertextualmente, al igual que su madre, con los personajes de los cuentos de Andersen. Martín Garzo señala en *Una casa de palabras* que todos los personajes del escritor danés son extraños, están tullidos, incompletos o llenos de temores. Por ejemplo: el patito feo es una criatura deforme, la sirenita ha perdido la voz y no puede caminar y al soldadito de plomo le falta una pierna. Todos ellos se sienten incomprendidos y padecen un desvelo eterno a causa de esa naturaleza distinta que los condena y al mismo tiempo los vuelve sensibles y delicados. Es decir, quizá el gran tema de la obra de Andersen sea la exclusión y Martín Garzo lo recoge en sus obras a través de diferentes personajes que

tratan de disimular su diferencia ocultándose bajo una capa y/o un gran sombrero. Cabe recordar en este punto al personaje herido de *La princesa manca*, que intenta cubrir la flecha que tanto dolor le produce, y al unicornio transformado en humano de *La puerta de los pájaros*, cuya herida en la frente le avergonzaba por lo que, además de cubrirse con vendas, llevaba un gran sombrero. También el híbrido de "El príncipe amado" era "un joven misterioso que llevaba una gran capa y una venda que le envolvía la frente y parte de la cara, y que se cubría la cabeza con un gran sombrero negro" (Martín Garzo 2003: 112).

Martín Garzo señala, además, que todos estos personajes son tan sufrientes y frágiles como llenos de un irresistible encanto. Aunque dan una pena enorme, al mismo tiempo nos conmueven porque poseen algo único que en muchas ocasiones ellos mismos desconocen. En el caso del príncipe Álex, ese encanto se percibe desde dentro del mundo narrativo por parte de los personajes femeninos (como también sucede con el unicornio transformado en humano), pues se sentían atraídas por una gran fuerza que las llevaba a buscar su compañía y lo arrastraban a lugares solitarios para ofrecerle sus labios. Aquel terrible poder las obligaba a seguirle llenas de anhelos, sin embargo, él no tenía "otra cosa que darles sino el tormento de su mudez y su inmovilidad eterna" (Martín Garzo 2003: 119). Esto era inevitable porque estaba escrito que quienes nacían de la unión de una mujer y un dragón serían desgraciados y causarían la desgracia de los demás, "pues venían al mundo con el don más terrible, el de la belleza sin nombre" (Martín Garzo 2003: 121).

En una reseña de *El Cultural* en la que Martín Garzo establece una comparación entre *La bella durmiente* y la película de Almodóvar *Hable con ella*, el escritor señala que todas las películas del cineasta hablan de la fascinación: "de la llegada a un lugar que ya no podremos abandonar, del encuentro con alguien que nos ata para siempre. Un lugar dulce y terrible, porque en él vida y muerte van de la mano: el lugar de la belleza sin nombre" (Martín Garzo 2003). Es decir, el concepto de "belleza sin nombre" al que se refiere el escritor en la reseña de la película se relaciona con esa atracción funesta que se establece entre el híbrido y las mujeres jóvenes, dulce y terrible al mismo tiempo, porque las sume en un estado de somnolencia que se asemeja a la muerte. También las llamas de la belleza sin nombre son las que facilitan al unicornio de *La puerta de los pájaros* hallar el camino que lo lleva hasta la princesa dormida, a la que se siente unido

por una poderosa fuerza que a la joven le impide volver a la vida: "es la llama que nos permite comunicarnos con las otras criaturas del mundo. Su luz no es privativa del hombre. Nos relaciona con nuestros semejantes pero también con lo que no es enteramente humano" (Martín Garzo 2012: 16). En definitiva, el príncipe Álex (y también el unicornio de *La puerta de los pájaros*) representa la estrecha relación que existe entre realidad y sueño, entre el mundo tangible y el universo interior, que es la esencia de todos los cuentos maravillosos. Además, el narrador plantea al final del relato que no existe el olvido perfecto. Aunque María se bebió las últimas gotas de sangre que quedaban en el frasco para olvidarse de Álex, siguió buscando en calor del horno el recuerdo de su amigo, pues en las cuevas donde viven los dragones suele haber un calor semejante. Es decir, el lado inconsciente de la personalidad siempre está presente y vive de un modo u otro.

Además de tener en cuenta a Jung, Bettelheim y Frenzel, también resulta pertinente hacer referencia al artículo de Joaquín Rubio Tovar "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval" para ofrecer una imagen más completa del híbrido, ya que Martín Garzo sitúa cronológicamente la narración a finales de la Edad Media (se hace referencia al descubrimiento del nuevo continente). Rubio Tovar señala que el monstruo se interpretó en la cultura medieval "como pecado y también como virtud, pero también dio pábulo a lo grotesco, a ese universo de formas imposibles de interpretar que observamos en los canecillos de muchas iglesias europeas medievales. Desde San Agustín a los libros de caballería y desde Beowulf hasta Dante" (Rubio Tovar 2006: 121), pasando por libros de viajes, bestiarios, monedas y tímpanos románicos. Pero el monstruo echó raíces sobre todo en el imaginario, en las ideas inmateriales por las que se movían los hombres, que se expresaron a través de diversas manifestaciones artísticas. El imaginario es, por tanto, el dominio de las creencias y habla de lugares del más allá, comprendidos "como espacios separados del mundo terrestre y es también el dominio de la leyenda y del mito, que promete a las sociedades forjarse un pasado (el paraíso terrenal), imaginarse un futuro (utopía) y, en definitiva, es el terreno de lo maravilloso y antropológico, donde se expresa el rostro del otro (el salvaje, el monstruo, el extranjero)" (Rubio Tovar 2006: 122). El autor también señala que el monstruo es una criatura que se sitúa en la frontera entre la naturaleza y la cultura, lo real y lo soñado, por tanto, el personaje de Álex guarda un vínculo muy

estrecho con la descripción que presenta Rubio Tovar y, a través de su trayectoria a lo largo del cuento (y también de la de Puky), el lector tiene la posibilidad de aproximarse a ese imaginario medieval:

[Don Gonzalo] Esperaría unos meses [...] y transportaría luego al príncipe a uno de los puertos del sur. Allí esperaba poder embarcarlo al continente que se acababa de descubrir, y que era el tema preferido de las conversaciones de las gentes de aquel tiempo. Don Gonzalo había oído hablar de pueblos de oro, de hombres cubiertos de escamas o que tenían dos caras o que se desplazaban sobre un solo y enorme pie, y pensaba que en ese Nuevo Mundo el príncipe Álex podría encontrar la libertad que en el suyo se le negaba (Martín Garzo 2003: 108).

En resumen, a lo largo de este apartado se han analizado dos personajes. Por un lado el dragón Puky y, por otro, su hijo, el híbrido Álex. Para analizar la figura de Puky se ha partido de un artículo que Martín Garzo publicó en el diario *El País* donde explica el valor simbólico que presentan los dragones en las leyendas. En él se revela la presencia de las teorías junguianas respecto al arquetipo del ánimos y de la sombra pues, según el escritor, representan lo escondido, todo aquello que desconocemos de nosotros mismos y al mismo tiempo nos cuestiona y completa. Pero la influencia de Jung se revela especialmente en la sugerente imagen que representa el primer encuentro de Emilia con el dragón. Como señala el psiquiatra suizo, contemplar nuestro verdadero rostro en el espejo del agua es la primera prueba de fuego en nuestro camino interior, algo desagradable que se intenta evitar. Por eso, Emilia, al ver en el agua el reflejo de la cabeza del dragón pensó en huir, pero al enfrentarse cara a cara con su sombra descubrió una realidad más completa y satisfactoria. También se ha señalado que el inconsciente de la protagonista se relaciona con su desarrollo sexual, lo que la pone en relación con los personajes femeninos de los cuentos maravillosos pertenecientes al ciclo animal-novio que Bettelheim analiza en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. En ellos, las figuras femeninas deben enfrentarse a un animal que en principio les resulta repulsivo, pero, más tarde, cuando se produce su desarrollo sexual, terminan adorándolo.

Las connotaciones sexuales que presenta la relación entre el dragón y Emilia evocan, también, el motivo literario de los rivales; pues, del mismo modo que sucede en

el esquema clásico, el príncipe don Gonzalo se enfrenta a Puky por la posesión de la persona amada. Además, elimina a su competidor elaborando previamente un plan minucioso y no tiene en cuenta los sentimientos de su esposa, quien sin duda sufriría con la muerte del animal. En cuanto a Álex, el híbrido que nace de la unión entre Emilia y el dragón, su característica más significativa es la relación intertextual que establece con los personajes de los cuentos de Andersen. Pues, al igual que el patito feo, la sirenita o el soldadito de plomo, es un ser diferente e incomprendido condenado a la soledad que presenta, sin embargo, una sensibilidad y encanto especiales que Martín Garzo denomina como el don de la belleza sin nombre. Con este concepto, el escritor hace referencia, en definitiva, a la fascinación que suscita el encuentro con otra realidad.

7.4. Recapitulación

A lo largo de este capítulo se han analizado tres personajes de Gustavo Martín Garzo. El primero de ellos se corresponde con el unicornio de *La puerta de los pájaros* y los otros dos, el dragón y su hijo híbrido, protagonizan el cuento "El príncipe amado". Aunque presentan diferentes características, tanto físicas como psicológicas, tienen en común su capacidad evocadora de mitos, leyendas y cuentos maravillosos. El caso del unicornio es especialmente llamativo a este respecto. A través de su análisis han quedado de manifiesto las innumerables referencias culturales a las que ha recurrido el escritor para configurar a un personaje que simboliza la infancia perdida. Además de recoger la leyenda del unicornio, y de llamar la atención sobre la tapicería que se conserva en el Museo Cluny, también se revela la influencia de "La leyenda de Carlomagno" de Italo Calvino, las antiguas creencias en torno a los ciclos menstruales y el vínculo con los personajes extraños e incompletos de los cuentos maravillosos. Incluso se traslucen fuentes culturales contemporáneas como la película *Sueño de amor eterno* (1935) de Henry Hathaway y la última novela de Ana María Matute *Paraíso inhabitado* (2008).

Aunque "El príncipe amado" no revela una cantidad innumerable de referencias legendarias y culturales, el escritor sí ha tenido en cuenta varios aspectos fundamentales que coinciden con el unicornio. En el caso de Puky, el dragón, parece claro que Martín Garzo ha creado al personaje desde la interpretación de los dragones legendarios que él

mismo ofrece en el artículo de *El País*: "los dragones no solo representan las fuerzas oscuras de la vida, sino también lo escondido, todo lo que desconocemos de nosotros mismos. Por eso las leyendas nos piden que nos acerquemos a ellos, pues la gruta en que viven es nuestro propio corazón" (Martín Garzo 2016). Es decir, aunque Puky no se vincula intertextualmente de forma explícita con un dragón en concreto, sí lo rodea una atmósfera legendaria que evoca antiguos mitos como la leyenda de Sant Jordi o la de Sigfrido y también la obra pictórica de Paolo Uccello *San Giorgio e il drago*. Esto quiere decir que, al igual que en el caso del unicornio, Martín Garzo ha rescatado las historias de nuestros antepasados para configurar al personaje. Asimismo, el híbrido Álex, cuya forma de morir evoca el mito de Eros y Psique, presenta vínculos intertextuales con todos aquellos personajes de los cuentos maravillosos cuya extrañeza o falta de algo, ya sea una parte del cuerpo o la voz, les condena a la soledad, pero son dueños de algo que solamente ellos conocen, como sucede con frecuencia en los cuentos de Andersen. Este vínculo también se puede observar, aunque en menor medida, en el personaje del unicornio cuando se transforma en humano y su naturaleza, todavía de animal, lo convierte en un ser extraño, pero con un gran poder de sugestión al mismo tiempo.

Otro aspecto en común entre el unicornio y el dragón, y también el híbrido, es su relación con el desarrollo sexual de las mujeres. En el primer caso, esta idea se materializa a través de la sangre que brota cada luna llena de la frente del unicornio (transformado en humano) desde que Constanza cumple trece años. Por otro lado, la relación entre el Puky y Emilia, que comienza cuando ella alcanza los catorce años, está repleta de connotaciones sexuales a lo largo de toda la narración y culmina, finalmente, con el embarazo de la mujer dando lugar al nacimiento de un híbrido que protagoniza la segunda parte del cuento. Este personaje, mitad dragón y mitad humano, reviste, asimismo, un valor simbólico del mismo tipo, tal como demuestra la poderosa atracción que ejerce sobre las adolescentes. Sin embargo, a diferencia del unicornio y de su padre (el dragón) el vínculo entre Álex y las mujeres jóvenes presenta el carácter funesto de las maldiciones porque el origen de su nacimiento contrariaba las leyes de la naturaleza y esa monstruosidad solo podía traer consecuencias negativas. Por esta razón, sumía a las muchachas en un sueño profundo similar a la muerte cada vez que las besaba. Este valor simbólico de Puky y Álex, que remite a la atracción sexual, se hace visible en las

últimas líneas del cuento: "después de todo, el reino del amor y de los dragones se parecen bastante, y una ley proclama en ambos que solo hemos venido al mundo a encantar y a ser encantados" (Martín Garzo 2003: 131).

Además de tener en común una naturaleza de corte legendario y el valor simbólico relacionado con el desarrollo sexual femenino, los tres animales fantásticos permiten a Martín Garzo indagar en la línea sutil que separa el mundo físico y la irrealidad, el plano consciente y el inconsciente. De esta manera reclama la necesidad de explorar lo inasible, pues lo real no basta para expresar lo que se quiere sino que es en el hemisferio de las sombras donde se encuentra la verdad de lo que somos. En el caso de *La puerta de los pájaros*, el unicornio se vincula con el mundo intangible a través del espacio onírico que comparte con la princesa Constanza. No obstante, en "El príncipe amado", el dragón y el híbrido habitan en el mismo plano físico que el resto de los personajes y su carácter misterioso se deriva de su origen: "los dragones pertenecen a un mundo anterior al nuestro. Un mundo de flores gigantescas, de árboles de copas enormes como grandes silos y de ríos tumultuosos e hirvientes" (Martín Garzo 2003: 80). En definitiva, aunque los personajes presentan diferencias significativas entre sí, como la apariencia física, el espacio en el que habitan o el tipo de relación que establecen con las mujeres, revelan también varios aspectos comunes que denotan una constante en la narrativa de Martín Garzo que es, a su vez, una constante en los cuentos maravillosos: la estrecha relación entre realidad y sueño.

Para finalizar, en el siguiente tabla se pueden observar, de manera esquemática, las principales características de los tres animales fantásticos que se han estudiado a lo largo de este capítulo teniendo en cuenta las principales fuentes culturales a las que ha acudido el escritor para configurar a sus personajes así como los valores simbólicos a los que remiten.

PERSONAJE	PRINCIPALES FUENTES CULTURALES	VALORES SIMBÓLICOS
Unicornio	-Leyenda del unicornio -Tapicería del Museo Cluny -"Leyenda de Carlomagno" de Italo Calvino -Cuentos maravillosos -Película <i>Sueño de amor eterno</i> de Henry Hathaway -Novela <i>Paraíso inhabitado</i> de Ana María Matute	-Infancia perdida -Frontera entre mundo físico e irrealidad -Desarrollo sexual femenino -Seres incompletos
Puky (dragón)	-Leyenda de Sant Jordi -Obra pictórica <i>San Giorgio e il drago</i>	-Frontera entre mundo físico e irrealidad -Desarrollo sexual femenino
Álex (híbrido dragón-humano)	Cuentos maravillosos de Andersen	-Frontera entre mundo físico e irrealidad -Desarrollo sexual femenino -Seres incompletos

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han analizado las características de los principales personajes que aparecen en las obras infantiles y juveniles de Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias. Además de contar con una amplia producción literaria destinada al público adulto, los tres escritores han publicado una serie de obras que constituye una parte muy significativa de la literatura infantil y juvenil de los últimos años. Es importante destacar que existe una gradación de edad entre ellos, por lo que Carmen Martín Gaité (1925-2000) se sitúa en un papel pionero y seguramente ha funcionado como referencia para Gustavo Martín Garzo (1948-) y Óscar Esquivias (1972-). Asimismo, cabe señalar que los tres escritores proceden de Castilla y León, y concretamente de ciudades como Salamanca, Valladolid y Burgos, asociadas por su idiosincrasia y paisaje a Castilla (aunque históricamente Salamanca y Valladolid pertenecieron al Reino de León). Se trata de una coincidencia interesante que nos lleva a una reflexión sobre la temática de sus obras, pues desde la Generación del 98, Castilla se ha asociado con una literatura realista, en contraste con otras regiones como Galicia, asociadas generalmente a la fantasía y la magia. No obstante, desde la Transición -cuando Castilla queda unida a León en la comunidad autónoma llamada Castilla y León- algunos escritores leoneses como Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino recuperan las historias tradicionales dominadas por la magia y la fantasía. Los tres enlazan de manera explícita con el filandón, reunión comunitaria de las gentes del pueblo en torno al fuego o a alguna tarea vecinal en la que se cuentan historias, generalmente maravillosas, de terror o fantasía. La narrativa de los tres autores citados, objeto ya de una abundante bibliografía, mantiene el espíritu del filandón, aunque modernizándolo con novedosas técnicas narrativas.

Los tres autores estudiados proceden de Salamanca, Valladolid y Burgos. La tercera es Castilla; las otras dos, aunque históricamente vinculadas al Reino de León, se han asimilado desde principios del siglo XX a Castilla, posiblemente por la semejanza de su paisaje. Pese a estos orígenes, sin embargo, lo cierto es que sus obras infantiles y juveniles presentan un amplio repertorio de motivos tradicionales vinculados con los cuentos populares, así como múltiples referencias a mitos y leyendas. Por esta razón, su narrativa para niños y jóvenes merece un análisis que permita descubrir las formas,

significaciones y fuentes culturales a las que remiten sus personajes, quienes habitualmente se mueven entre lo real y lo onírico.

En cuanto a Carmen Martín Gaité, llama la atención la extrema complejidad que presentan sus personajes. A lo largo del trabajo se ha podido comprobar que los protagonistas de "El castillo de las tres murallas", "El pastel del diablo" y *Caperucita en Manhattan* remiten a antiguas historias tradicionales, así como a mitos, leyendas y obras clásicas de la literatura universal, y necesitan un análisis minucioso desde diversas perspectivas para ofrecer una imagen cabal y completa de sus características. En el primer capítulo, estos personajes se han observado desde las teorías relacionadas con el mito del doble. Tanto en "El castillo de las tres murallas" como "En el pastel del diablo" aparecen una serie de personajes que se desdoblán o metamorfosean, y que son susceptibles de analizarse desde las teorías que distintos campos de conocimiento, como la filosofía, la psicología o la antropología, han aportado al tema literario del doble. A continuación, se han analizado las estatuas animadas que aparecen en "El castillo de las tres murallas" y en *Caperucita en Manhattan*, así como la inquietante muñeca de cera de "El pastel del diablo", teniendo en cuenta que el tema de la vida artificial ha estado presente de forma constante a lo largo de la historia, tanto en la literatura como en las artes en general, y que su rastro nos lleva hasta los mitos de creación de diversas culturas.

En el capítulo tres, dedicado al arquetipo del viejo sabio, el análisis se ha centrado de nuevo en el personaje de Cambof, de "El castillo de las tres murallas", ya analizado anteriormente desde las teorías relacionadas con el mito del doble. Sin embargo, en este caso, el foco de atención recae sobre los conceptos de sabiduría e inmortalidad que encarna y la función que cumplen en el desarrollo de la trama argumental.

En el capítulo cuatro, dedicado a la pobreza, se han presentado las características de la mendiga miss Lunatic, o madame Bartholdi, cuyo análisis también ocupa un lugar importante en los capítulos destinados al estudio de los autómatas y de las figuras maternas. La temática de la pobreza es la que mejor se presta, en principio, a un estudio realista de los personajes. Sin embargo, el estudio de miss Lunatic revela un valor simbólico de la vida mendicante en relación con el ideal romántico de la libertad, que se vincula asimismo con la forma física que adquiere durante el día, correspondiente con la emblemática estatua neoyorquina.

Finalmente, las obras de Carmen Martín Gaité también se han estudiado en el capítulo seis, donde se ha ofrecido una lectura junguiana de tres personajes femeninos que aparecen en "El castillo de las tres murallas", "El pastel del diablo" y *Caperucita en Manhattan*. Tanto Serena, como Balbina y miss Lunatic, que se corresponden respectivamente con las tres obras señaladas, responden a las características del arquetipo de lo materno, que es uno de los más significativos del inconsciente colectivo en la psicología analítica de Jung. Las representaciones de dicho arquetipo aparecen con frecuencia en la mitología y en los cuentos tradicionales en forma de figuras divinas, ancianas bondadosas o brujas malvadas, con las que los personajes de Martín Gaité establecen una serie importante de paralelismos.

No obstante, las obras de Martín Garzo son las que presentan una mayor cantidad de referencias intertextuales. Además de recurrir a obras de autores contemporáneos o al cine, en su narrativa infantil y juvenil se revela una influencia constante de mitos, leyendas y cuentos maravillosos, puesto que es uno de los escritores actuales que más insisten en la necesidad de recuperar las historias de nuestra tradición como medio para descubrir la verdadera naturaleza del ser humano. Esto demuestra que su formación en Psicología está presente en sus creaciones literarias y, por tanto, no se puede obviar esta perspectiva a la hora de abordar el estudio de sus personajes. Al acercarse a sus artículos y ensayos se puede descubrir que las figuras de Jung y Bettelheim representan dos referencias clave para el escritor, por lo que resulta indispensable tener en cuenta las teorías que plantean dichos autores.

Otro aspecto que llama la atención en cuanto a la narrativa infantil y juvenil de Martín Garzo es la presencia constante de temas relacionados con la muerte. Debido a su insistencia en la necesidad de recuperar las historias tradicionales, parece lógico pensar que la muerte adquiera en sus obras un significado simbólico, como sucede, por ejemplo, en *La bella durmiente* o *Blancanieves*, donde las protagonistas vuelven a la vida para acceder a un estadio superior de existencia. Aunque en la obra del escritor encontramos casos similares, como el de Constanza o el de la princesa manca, en otras ocasiones Martín Garzo plantea la muerte desde una perspectiva que introduce una alta dosis de realismo, como se puede observar en "El vuelo del ruiseñor" o en "El hada que quería ser niña". En el primer caso, la niña que protagoniza la historia se enfrenta al dolor que le produce la muerte de su madre, y también se ve obligada a superar una

terrible enfermedad. El segundo caso resulta todavía más cruento, pues es la propia niña protagonista quien muere en un arroyo.

La tendencia a incluir el tema de la muerte en sus narraciones infantiles contrasta con las líneas de pensamiento (a las que ya hacía referencia Bettelheim) que consideran inapropiado mostrar a los niños las realidades desagradables. Esta corriente se materializa en la literatura instrumentalizada con fines exclusivamente didácticos, o en los cuentos modernos basados en narraciones tradicionales que alteran la trama clásica eliminando los contenidos relacionados con la muerte, la tristeza o la violencia. Sin embargo, también estamos asistiendo en la actualidad a un despegue de las corrientes que optan por la necesidad de incluir en la literatura para niños y jóvenes este tipo de temas.

A lo largo del trabajo, el estudio de los personajes de Gustavo Martín Garzo se ha desarrollado a través de los capítulos correspondientes con el mito del doble, el arquetipo del viejo sabio, la pobreza, las figuras maternas y, finalmente, el de los animales legendarios. En el primero de ellos, se han analizado las características y significaciones de los desdoblamientos y/o metamorfosis que aparecen en *La princesa manca* y en "El hada que quería ser niña". En el caso de la novela, encontramos la metamorfosis de una joven judía llamada Raquel que decide transformarse en jabalí para unir su destino al de un hermoso animal blanco de esta especie que descubre un día entre unos matorrales. Sin embargo, esta transformación, que es irreversible, se convierte en su condena, ya que, a pesar del cambio físico, sus pensamientos y sentimientos continúan siendo los de una humana. También se ha visto, en la misma obra, que el doble de la princesa manca aparece en un plano onírico, desde el momento en que cae en un profundo sueño, y esta figura etérea mantiene una vida junto con el joven herido con el que su padre, el rey, no le había permitido casarse. Por tanto, el argumento de la novela, además de establecer un vínculo intertextual claro con *La bella durmiente*, se relaciona en gran medida con la temática de *La bella y la bestia*, pues, en ambos casos, el personaje femenino se debate entre el vínculo afectivo infantil por su padre y el amor por su futuro esposo.

En el caso de "El hada que quería ser niña", se ha observado una variante del arquetipo del doble cuyo esquema coincide en gran medida con el tipo de Anfitrión, ya que el hada toma la misma apariencia física de la niña protagonista en el momento en

que esta muere. Asimismo, la apariencia infantil de la nueva Cristina no cambia a pesar del transcurso de los años, de manera que el hada evoca además la imagen arquetípica de la *puella aeterna*. También se ha tenido en cuenta como variante del arquetipo del doble el alma de Cristina y el de su madre. En este caso, ambas figuras remiten al enfrentamiento con el misterio de la muerte, pues es en el momento de morir cuando aparece el doble espiritual que el sujeto lleva dentro.

Aunque el tema del doble tiene una presencia significativa en la narrativa infantil y juvenil de Martín Garzo, es el arquetipo del viejo sabio el que adquiere mayor relevancia. Por esta razón, es en el tercer capítulo donde aparecen más títulos del escritor: "El príncipe amado", "El vuelo del ruiseñor", *La princesa manca* y *La puerta de los pájaros*. En el primer cuento señalado, el personaje que se analiza es un anacoreta con escasa participación en la trayectoria de la narración. Sin embargo, adquiere una importancia decisiva como figura de ayuda que permite al héroe descubrir su verdadera identidad y poner fin al conflicto para llegar al desenlace de la historia. Por tanto, se aproxima en gran medida al arquetipo del viejo sabio junguiano. Es decir, representa una reflexión profunda del héroe encarnada en una figura exterior que reviste rasgos de autoridad. En el siguiente cuento, "El vuelo del ruiseñor", Martín Garzo también presenta un personaje que se aproxima al arquetipo del viejo sabio junguiano. No obstante, en este caso se trata de un médico y no es un héroe quien precisa de su ayuda, sino el conjunto de habitantes de un pueblo cuyos niños mueren cada día a causa de una epidemia. El anciano médico es el único que puede poner fin a la desesperación de sus vecinos, pero, para que los niños vivan, sus amigos los pájaros deben morir. Esta traición representa, por tanto, la caída del arquetipo del viejo sabio: "era de los últimos hombres que podían entender su lengua, algo muy común entre los hombres antiguos pero que, poco a poco, los hombres de ahora, llevados por otras ambiciones, habían llegado a olvidar" (28).

En la novela de Martín Garzo que se analiza a continuación, *La princesa manca*, la representación arquetípica del viejo sabio guarda un vínculo muy estrecho con el motivo literario del mendigo, cuyo análisis se desarrolla en el siguiente capítulo. Del mismo modo que el anciano de "El vuelo del ruiseñor", el profesor Arcimboldo es médico que siente obligado a poner fin al problema de un colectivo, en este caso un reino, cuyos habitantes, sin embargo, no parecen conscientes de lo que sucede. El

anciano de esta novela representa, por tanto, la prudencia y el raciocinio que necesita un colectivo para superar los problemas derivados de su falta de reflexión y de su incapacidad para evitar problemas. Para llevar a cabo su plan, el profesor Arcimboldo necesita la ayuda de alguien que venga de fuera y que tenga el corazón puro, y es aquí donde radica la originalidad de la representación arquetípica del viejo sabio que presenta Martín Garzo, pues el anciano pone en marcha un plan para que un héroe llegue a su reino, a diferencia del arquetipo junguiano, cuya aparición normalmente se sitúa en el momento en que el héroe necesita ayuda para resolver su propio conflicto.

Finalmente, en *La puerta de los pájaros* Martín Garzo presenta una versión renovada de la figura de Merlín. Al igual que el médico de "El vuelo del ruiseñor" y el profesor Arcimboldo de *La princesa manca*, el famoso mago del ciclo artúrico muestra una faceta de naturista y curandero presente en la tradición literaria de los ermitaños y de los sabios. Se trata de una figura que simboliza la reflexión y autoconocimiento de la princesa Constanza, y aunque es un personaje bondadoso y altruista, también tiene al mismo tiempo un lado negativo como el anacoreta de "El príncipe amado" y el médico de "El vuelo del ruiseñor", pues pone indirectamente en peligro a Constanza con la creación de la perversa reina Placeroscuro.

En el siguiente capítulo del trabajo, "La pobreza como símbolo y como realidad social", vuelven a tener un peso significativo los personajes de *La princesa manca* y de *La puerta de los pájaros*. En la primera novela mencionada aparece un anciano ciego y pobre que revela una variante del motivo literario del mendigo. Por un lado, se identifica con la tradición del ciego y el lazarillo, pues tiene un hijo adoptivo que se encarga de cuidarle y, por otro lado, muestra ciertas características relacionadas con el ámbito de la curandería y la magia que lo vinculan con la antigua consideración que recaía sobre las ancianas pobres y los gitanos, y que constituyó uno de los principales factores en la construcción del estereotipo del mendigo. Sin embargo, no se puede analizar este personaje solo desde las teorías relacionadas con el motivo literario del mendigo ni aplicar un análisis desde una perspectiva realista de la pobreza. Pues el ciego de *La princesa manca* también se relaciona en gran medida con los ermitaños del *Ramayana*. Es decir, Martín Garzo se inspira en la obra de Valmiki y establece ciertos paralelismos entre sus personajes y los protagonistas del texto épico de la India antigua. Asimismo ambas historias simbolizan la fatalidad del destino.

En la segunda obra señalada, *La puerta de los pájaros*, Martín Garzo presenta a un grupo de gitanos desde una perspectiva idealizada que recuerda tanto a la literatura del Romanticismo como a los cuentos de hadas y a la religión. Por este motivo, no se presenta la pobreza desde una perspectiva realista sino enmarcada en un espacio poético y legendario que simboliza experiencias psíquicas y alude a mundos maravillosos. La novela resucita, de esta manera, el mito del gitano bohemio y las significaciones psicológicas de los personajes que aparecen en los cuentos de hadas.

La puerta de los pájaros vuelve a ocupar un lugar significativo en el capítulo seis titulado "Diosas y brujas: formas y significaciones del arquetipo de lo materno". Por un lado se analiza el personaje de una bruja que representa los instintos del personaje de sir Gawain, en conflicto con su lado racional, encarnado en la figura de un rey, y, por otro lado, el foco de interés recae sobre la bruja Placeroscuro, que recuerda a las madrastras clásicas de los cuentos de hadas. En primer lugar, la bruja, cuyo pelo está lleno de limo y algas, simboliza el lado más desagradable de la Madre Naturaleza. Asimismo, su aparición al lado de un pantano sugiere que la amenaza nace de las capas más profundas del lado irracional e instintivo. Pues, en la psicología actual, el agua es símbolo del inconsciente. En cuanto a Placeroscuro es importante señalar que forma junto a su hijastra, la princesa Constanza, una pareja de figuras femeninas muy recurrente a lo largo de la historia tanto en la mitología, como en la religión y los cuentos de hadas. Por ejemplo, Constanza, del mismo modo que Blancanieves, se ve perseguida por una Madre Naturaleza destructiva que no logra sin embargo acabar con ella porque no es una adolescente común que huye de la envidia de su madrastra, sino una doncella divina que se enmarca en la categoría del arquetipo junguiano del niño invencible. No obstante, la relación entre la princesa y la reina cruel se ha explicado desde dos enfoques psicológicos diferentes. Además de tener en cuenta las teorías de Jung, la unidad que conforman ambos personajes femeninos se presta a un análisis desde el enfoque que expone Bettelheim en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, basado en el inconsciente personal, a diferencia de Jung, que habla del inconsciente colectivo.

Sin embargo, el análisis más extenso de *La puerta de los pájaros* se encuentra en el capítulo siete, dedicado al estudio de dos animales legendarios. Para crear al personaje del unicornio, en torno a cuyo valor simbólico gira el argumento del libro,

Martín Garzo se inspira en una serie de tapices flamencos del siglo XV conocida por el nombre de *La dama y el unicornio* y que se encuentra en el Museo Nacional de la Edad Media de París. El escritor recoge algunas características esenciales de la tapicería y a partir de ella elabora una historia en la que confluyen diversas referencias históricas, artísticas y literarias, dando lugar, de este modo, a un espacio maravilloso en el que los valores simbólicos de la obra medieval cobran un nuevo significado relacionado con la infancia perdida. De esta manera se crea un vínculo intertextual con la última novela de Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*, en la que el unicornio de los tapices flamencos también se presenta como un símbolo de la infancia.

Para estudiar la figura del unicornio en *La puerta de los pájaros* se ha partido de los diferentes significados que se han atribuido a este animal legendario desde el siglo V a. C. hasta la actualidad. Al tratarse de un personaje tremendamente complejo, que alude a diversas fuentes culturales, resulta imprescindible dividir la explicación en cuatro partes diferenciadas que permitan desentrañar todos los entresijos simbólicos que subyacen bajo sus características. En primer lugar, se habla de los elementos de los tapices que se perciben en la novela. En segundo lugar, el análisis se centra en la identificación progresiva de la princesa Constanza con la dama. Después aparece el episodio de la caza del unicornio dividido a su vez en cuatro partes: el momento de la captura, el cuerno, los ciclos de la luna y las llamas que sirven para indicar el camino. Finalmente se observa cómo recrea Martín Garzo el sexto tapiz de la serie, que es el más simbólico de todos y cuya frase *À mon seul désir* ha dado lugar a interminables conjeturas por parte de los traductores. Al final del análisis se deduce que el unicornio de *La puerta de los pájaros*, además de relacionarse de forma explícita con los tapices flamencos, reviste diversos significados y evoca múltiples narraciones tradicionales.

Tras presentar el análisis de la figura del unicornio, los siguientes animales legendarios que se analizan aparecen en el cuento "El príncipe amado". En primer lugar, se observan las características y valores simbólicos de un dragón llamado Puky, y a continuación el foco de interés pasa a su hijo Álex, un híbrido que nace de la unión entre Puky y una humana. Para analizar el simbolismo del dragón se parte de un artículo periodístico en el que Martín Garzo explica el significado psicológico que adquieren los dragones en las leyendas. Dicho artículo resulta interesante en tanto que vuelve a revelar la influencia de Jung en la narrativa del escritor. Según Martín Garzo, estos animales

legendarios representan todo aquello que desconocemos de nosotros mismos y que al mismo tiempo nos cuestiona y completa. Es decir, se trata de nuevo de una referencia al lo inconsciente. Jung señala que contemplar nuestro verdadero rostro en el espejo del agua es la primera prueba de fuego en nuestro camino interior, algo desagradable de lo que se intenta huir. El cuento representa de forma muy visual esta idea del psiquiatra suizo cuando expone que Emilia, al ver en el agua el reflejo de la cabeza del dragón piensa en huir, pero, al enfrentarse cara a cara con él, descubre una realidad más completa y satisfactoria. Asimismo, la figura del dragón y su relación con Emilia se observa en comparación con las parejas de los cuentos maravillosos pertenecientes al ciclo animal-novio que Bettelheim analiza en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.

En cuanto a Álex, el híbrido que nace de la unión entre Puky y una humana, la idea fundamental es que su apariencia física se presenta como una terrible deformidad que lo convierte en un ser diferente condenado a la soledad y a la exclusión social, y esto lo pone en relación con los personajes de los cuentos de Andersen como el patito feo, la sirenita o el soldadito de plomo. Todos ellos están tullidos, vacíos o llenos de temores; también se sienten incomprendidos y sufren un desvelo eterno a causa de esa naturaleza distinta que los condena y al mismo tiempo los vuelve sensibles. Tal vez el tema central de los cuentos de Andersen sea la exclusión de los seres diferentes y Martín Garzo lo recoge en sus obras a través de personajes como Álex en "El príncipe amado", el lazarillo de *La princesa manca*, o el unicornio transformado en humano de *La puerta de los pájaros* cuya herida de la frente le avergüenza. Todos ellos se ocultan bajo una capa y/o un gran sombrero para pasar desapercibidos, y, al igual que en los cuentos de Andersen, son tan sufrientes y delicados como llenos de encanto. Esta idea se percibe en la atracción que sienten los personajes femeninos por Álex, a pesar de su deformidad, y también por el unicornio cuando se transforma en humano.

Finalmente, en cuanto a las obras de Óscar Esquivias, es preciso señalar que presentan un carácter realista alejado de la atmósfera legendaria y mitológica que sí está presente en la narrativa de Martín Gaité y Martín Garzo. Por este motivo, el estudio de los personajes se ha abordado fundamentalmente en los capítulos dedicados a la pobreza y a los rebeldes políticos, puesto que son los que mejor se prestan al carácter histórico y social de sus tramas argumentales. No obstante también se ha analizado el personaje de Roch Galeron bajo las teorías del doble, y la cigüeña mecánica que crea el relojero

Breguet en el capítulo de los autómatas. En el primer caso, a pesar del realismo que caracteriza la mayor parte de la novela *Mi hermano Étienne*, al final de la historia se abre un resquicio de ambigüedad que permite al lector interpretar que ha sucedido un hecho sobrenatural. Roch Galeron, un niño de diez años, situado cronológicamente en el contexto histórico de la Revolución francesa, decide disfrazarse de osezno para hacerse pasar por animal fiel a su amo y entrar en la prisión donde están encerrados algunos familiares suyos. Una vez dentro lleva a cabo un plan para liberarlos. En un principio el lector puede pensar que no tiene lógica que en una novela de carácter realista un niño disfrazado sea capaz de engañar a los vigilantes de la prisión haciéndoles creer que era un auténtico osezno. No obstante, la reflexión de Vidal, otro de los personajes de la novela, hace pensar al lector que tal vez hayan entrado en juego poderes sobrenaturales para llevar a cabo la transformación del niño. Es decir, se da una doble posibilidad interpretativa: puede ser que los guardianes de la prisión sean realmente muy ingenuos, o puede que haya sucedido un milagro.

Respecto a la cigüeña mecánica, a diferencia del resto de autómatas que se estudian en el capítulo, resulta evidente que no se puede elevar a la categoría de personaje, pues no cobra vida ni produce ningún efecto psicológico entre los protagonistas, como sí sucede con la siniestra muñeca de cera de "El pastel del diablo". Por tanto, es el creador quien adquiere interés en la historia como segundo foco del motivo literario del autómata. Se trata de un relojero de finales del siglo XVIII, cuyas figuras carecen de vida propia y se limitan simplemente a reproducir una serie de funciones predeterminadas. No están rodeadas de una atmósfera estremecedora, sino que se muestran como frutos del desarrollo tecnológico en un ambiente de escepticismo que contrasta con la fe de su creador. La cigüeña mecánica, que es su obra principal, recuerda a los múltiples artilugios en forma de ave que diversos inventores han tratado de hacer volar a lo largo de la historia con el objetivo de recrear la naturaleza. No obstante, a diferencia de una gran parte de ellos, no se trata de un simple objeto lúdico. Su diseño presenta, por el contrario, los elementos básicos necesarios para la construcción de los aviones. Así pues, la cigüeña mecánica de *Étienne el Traidor* se mantiene a medio camino entre el carácter lúdico y el práctico. Y, finalmente, aunque con ciertas reservas, se puede observar como una compleja obra de ingeniería adelantada a su época.

En cuanto al análisis de los personajes de Óscar Esquivias desde el punto de vista de la pobreza, se tiene en cuenta, por un lado, el papel de los judíos durante la Revolución francesa para estudiar las características del personaje de Vidal en *Mi hermano Étienne*, y, por otro lado, la actuación de un grupo de bandidos en la misma novela. Una fuente interesante para abordar el estudio de Vidal es la antigua obra de Bernard Lazare *L'antisémitisme: son histoire et ses causes* (1894) por la gran cantidad de información histórica que contiene al respecto, aunque no sabemos si Esquivias la ha utilizado para documentarse. En este antiguo estudio se afirma que durante siglos los judíos habían observado con miedo la sociedad que los rechazaba y habían temido perder su fe y sus costumbres. Muchos de ellos estaban apegados a su forma de vida y se esforzaban en continuar manteniéndola, aunque supusiera un rebajamiento de su condición humana. Fue la parte reformadora de los judíos la que no aceptaba esta situación y la que trabajó para emanciparse. No obstante, según el autor, este sector tampoco podía mentalizar, de un día para otro, a sus correligionarios para quienes reclamaban el derecho de ser tratados con dignidad. De manera que, la mayoría continuaron trabajando como ropavejeros o prestamistas usureros.

Partiendo esta visión, la figura de Vidal no se corresponde con ninguno de los dos casos mencionados. Es decir, no representa a ese sector de judíos apegados a una forma de vida infrahumana, pero tampoco se identifica con aquellos judíos reformadores que no aceptaban su situación y que trabajaban para emanciparse. Pues, el personaje de Esquivias no se plantea en ningún momento abandonar su trabajo de ropavejero, aunque, al final de la obra, se cuestione su falta de ética y arroje a la carretera todos los objetos con los que comerciaba.

Para completar las diferentes caras de la pobreza que aparecen en *Mi hermano Étienne*, además de la figura de Vidal, se observan las características de una banda de salteadores en comparación con la perspectiva histórica de los bandidos que muestra Rheinheimer en su obra *Pobres, mendigos y vagabundos* (2009). Este autor señala que a finales del siglo XVII y en el siglo XVIII, estos grupos de delincuentes estaban formados por personas que habían sufrido un descenso social como soldados rasos, jornaleros o criados, y también se reclutaban entre gente que pertenecía a sectores sociales marginales como judíos o gitanos. Asimismo, no conseguían grandes cantidades de dinero y corrían un peligro constante de ser capturados. Esta información

que presenta Rheinheimer coincide en gran medida con las características de la banda de *Mi hermano Étienne*; pues el hermano de Roch, junto con Dumons y Cardeilhac, constituyen una pequeña banda organizada cuyos integrantes (excepto Étienne) proceden de los sectores más marginales de la sociedad y sus robos no consiguen sacarlos de la pobreza sino que, por el contrario, complican todavía más su situación. Por ejemplo, Dumons, que antes de ser bandido vivía en relativa calma, más tarde, cuando entra a formar parte de la banda, se expone continuamente a la amenaza de ser capturado. Por eso busca una cueva para refugiarse en el mismo pueblo donde había vivido durante años, y del que queda excluido definitivamente.

Finalmente, los personajes de Óscar Esquivias se estudian en el capítulo cinco desde la perspectiva del motivo literario del rebelde político. Por un lado, se presentan las acciones políticas que emprenden los protagonistas de *El signo de los valientes* (*Mi hermano Étienne* y *Étienne el Traidor*) en el contexto histórico de la Revolución francesa, y, por otro lado, se observan las características de un grupo guerrillero ficticio en *Huye de mí, rubio* que recuerda a la Revolución Sandinista. El personaje de Étienne es un rebelde político de catorce años inspirado en los revolucionarios republicanos que participaron, a finales del siglo XVIII, en la guerra entre Francia y España. Por su parte, Roch, de doce años, sigue el mismo camino que su hermano y se enfrenta a varios personajes que representan diferentes autoridades. Sin embargo, su objetivo no es defender la República, sino salir al encuentro de su hermano o ayudarlo en sus propósitos. Por este motivo, en principio, no se le puede considerar estrictamente un rebelde político, sino una figura de ayuda.

Por otro lado, en *Huye de mí, rubio*, Esquivias presenta la historia en un país imaginario de Centroamérica, al que denomina Sierramagna, cuyas características geográficas recuerdan a Guatemala, mientras que su historia tal vez se corresponde más con la de Nicaragua, pues evoca el conflicto histórico entre sandinistas y contras. Es decir, el escritor dota al espacio imaginario de un pasado histórico que recuerda a dicho conflicto y, a partir de ahí, crea un argumento que gira en torno a la acción de un grupo guerrillero ficticio, denominado Movimiento Revolucionario de Liberación Nacional Tres de Agosto, cuyo origen lo sitúa en los movimientos revolucionarios izquierdistas de los años sesenta. Este grupo guerrillero secuestra al protagonista, un adolescente de quince años llamado Ismael, hijo del ingeniero alemán Schmeichlerisch que trabaja para

una multinacional en grandes obras hidroeléctricas y de comunicación y exige por él una gran cantidad de dinero. Para comprender mejor la trayectoria de la acción guerrillera del MRLN, el análisis se divide en cinco cinco pasos fundamentales que finalmente demuestran la falta de coherencia y precisión en sus objetivos: 1) amenazas, 2) espionaje, 3) secuestro sin propósito definido, 4) secuestro premeditado y 5) fracaso y muerte. En definitiva, las novelas juveniles de Óscar Esquivias se relacionan en gran medida, según la clasificación de géneros que establece Teresa Colomer (1999: 84 y ss.), con las narraciones de aventuras modernas que tienen su origen en el *Robinson Crusoe* (1719). Pero la descripción de sus obras quedaría incompleta si se obviarán los velados contenidos sobrenaturales que aparecen en *El signo de los valientes*, así como ciertas dosis de humor y sobre todo el gran peso que adquiere el protagonismo infantil y juvenil.

En definitiva, como hemos podido ver, creo que la selección del corpus está plenamente justificada, pues aunque hay diferencias de edad, en los tres se perciben elementos mágicos, así como el interés por el protagonismo de niños y adolescentes. Además Carmen Martín Gaité puede, por su prestigio y por la originalidad de su propuesta, haber sido una influencia (de hecho, ella contribuye a recuperar y rehabilitar la literatura infantil y juvenil), y Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias se benefician en ese sentido de su labor.

Por otra parte, los tres son la prueba de que es posible desarrollar una producción literaria infantil y juvenil junto con una producción adulta, sin que la primera ocupe un lugar marginal en la producción del autor, a pesar de la falta de interés que sufre en España. Es preciso recordar, en este sentido, que la literatura para niños y jóvenes no forma parte del currículo formativo de los docentes de secundaria y es objeto, asimismo, de escasa atención por parte de los investigadores en el ámbito universitario. Por tanto, llama la atención que las obras para niños y jóvenes de los tres autores estudiados ocupen un lugar fundamental en su narrativa, y quizá constituyan un paso significativo hacia la ruptura con el silencio y la indiferencia que tradicionalmente se cierne en España sobre la literatura infantil y juvenil.

Además, a lo largo de mi trabajo se ha podido comprobar que la presencia de la tradición y de los arquetipos es una constante en los tres autores, aunque lógicamente cada uno de ellos presenta unas características diferenciadas y unas preferencias

estéticas particulares. Los tres parecen conscientes del importante papel que la tradición desempeña en las historias para niños y adolescentes, y de que toda contribución al inmenso caudal de la literatura infantil y juvenil asume la responsabilidad ingente de sumarse a esa tradición. Y dentro de esa tradición, es particularmente visible la existencia de unos arquetipos, que se han analizado desde las teorías que aportan diferentes campos de estudio como la filosofía, la psicología o la antropología. En definitiva, es sorprendente -pero perfectamente lógica- la exactitud con la que los más importantes arquetipos hacen acto de presencia en los relatos contemporáneos analizados.

CONCLUSIONS

Tout au long de ce travail nous avons analysé les caractéristiques des personnages principaux qui apparaissent dans les œuvres pour l'enfance et la jeunesse de Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo et Óscar Esquivias. Outre leur ample production littéraire destinée au public adulte, les trois écrivains ont publié une série d'ouvrages qui constituent une partie très significative de la littérature pour l'enfance et la jeunesse des dernières années. Il est important de souligner qu'une différence d'âge existe entre eux-ci, de sorte que Carmen Martín Gaité (1925-2000) joue un rôle pionnier et qu'elle a sûrement servi de référence pour Gustavo Martín Garzo (1948-) et Óscar Esquivias (1972-). Il faut également remarquer que les trois écrivains viennent de Castille et Léon, et plus précisément de villes comme Salamanque, Valladolid et Burgos, associées par leur idiosyncrasie et leur paysage à la Castille (bien qu'historiquement Salamanque et Valladolid aient appartenu au Royaume de Léon). Il s'agit d'une coïncidence intéressante qui nous mène à une réflexion sur la thématique de leurs œuvres, puisque, depuis la Génération de 98, la Castille a été associée à une littérature réaliste, qui contraste avec celle d'autres régions comme la Galice, associées en général à l'imagination et à la magie. Cependant, depuis la Transition -quand la Castille a été unie au Léon dans la communauté autonome appelée Castille et Léon- quelques écrivains de Léon comme Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio et José María Merino ont récupéré les histoires traditionnelles dominées par la magie et l'imagination. Tous les trois se réclament de façon explicite du *filandón*, une réunion communautaire des gens du village autour du feu ou d'une tâche du voisinage dans laquelle on raconte des histoires, en général merveilleuses, de terreur ou de fantaisie. Les écrits des trois auteurs cités, qui font déjà l'objet d'une bibliographie abondante, maintiennent l'esprit du *filandón*, tout en le modernisant grâce à de nouvelles techniques narratives.

Les trois auteurs étudiés viennent des villes de Salamanque, Valladolid et Burgos. La troisième fait partie de la Castille; les deux autres, bien qu'historiquement liées au Royaume de Léon, ont été assimilées depuis le début du XXe siècle à la Castille, probablement à cause de la similitude de leurs paysages. Malgré ces origines, cependant, il est vrai que leurs ouvrages pour l'enfance et la jeunesse présentent un

ample répertoire de motifs traditionnels liés aux contes populaires, ainsi que de multiples références aux mythes et aux légendes. Pour cette raison, leurs productions pour les enfants et la jeunesse méritent une analyse qui permettra de découvrir les formes, les significations et les sources culturelles auxquelles nous renvoient leurs personnages, qui, d'habitude, se partagent entre le monde réel et le monde onirique.

En ce qui concerne Carmen Martín Gaité, on remarque la complexité extrême que présentent ses personnages. Tout au long de ce travail, nous avons pu vérifier que les protagonistes de "El castillo de las tres murallas", "El pastel del diablo" et *Caperucita en Manhattan* renvoient à de vieilles histoires traditionnelles, ainsi qu'aux mythes, aux légendes et aux œuvres classiques de la littérature universelle, et qu'est nécessaire une analyse minutieuse à partir de différentes perspectives pour offrir une image exacte et complète de leurs caractéristiques. Dans le premier chapitre, ces personnages ont été observés du point de vue des théories relatives au mythe du double. Aussi bien dans "El castillo de las tres murallas" que dans "El pastel del diablo" apparaissent une série de personnages qui se dédoublent ou se métamorphosent, et qui sont susceptibles d'être analysés à partir des théories que différents domaines de connaissance, comme la philosophie, la psychologie ou l'anthropologie, ont apportées au thème littéraire du double. Ensuite, nous avons analysé les statues animées qui apparaissent dans "El castillo de las tres murallas" et dans *Caperucita en Manhattan* ainsi que l'inquiétante poupée de cire qui apparaît dans "El pastel del diablo", compte tenu que le thème de la vie artificielle a été constamment présent tout au long de l'histoire, aussi bien dans la littérature que dans les arts en général, et que sa trace nous fait remonter jusqu'aux mythes créateurs de diverses cultures.

Dans le chapitre trois, consacré à l'archétype du vieux sage, l'analyse s'est concentrée à nouveau sur le personnage de Cambof, de "El castillo de las tres murallas", déjà analysé antérieurement à partir des théories relatives au mythe du double. Dans ce cas, cependant, le centre d'attention se focalise sur les concepts de sagesse et d'immortalité que le personnage incarne et sur la fonction qu'il remplit dans le développement de l'intrigue.

Dans le chapitre quatre, consacré à la pauvreté, nous avons présenté les caractéristiques de la mendicante miss Lunatic, ou de madame Bartholdi, dont l'analyse occupe aussi une place importante dans les chapitres destinés à l'étude des automates et

des figures maternelles. Le thème de la pauvreté est celui qui se prête le mieux, en principe, à une étude réaliste des personnages. Cependant, l'étude de miss Lunatique révèle une valeur symbolique de la vie mendicante en rapport avec l'idéal romantique de la liberté, qui est liée de la même façon avec la forme physique que le personnage prend durant le jour, qui correspond à la statue emblématique new-yorkaise.

Finalement, les œuvres de Carmen Martín Gaité ont aussi été étudiées dans le chapitre six, où a été proposée une lecture jungienne de trois personnages féminins qui apparaissent dans "El castillo de las tres murallas", "El pastel del diablo" et *Caperucita en Manhattan*. Autant Serena que Balbina et miss Lunatic, qui correspondent respectivement aux trois œuvres signalées, répondent aux caractéristiques de l'archétype du maternel, qui est l'un des plus significatifs du collectif inconscient dans la psychologie analytique de Jung. Les représentations de cet archétype apparaissent fréquemment dans la mythologie et dans les contes traditionnels sous forme de figures divines, de bienveillantes vieilles femmes ou de sorcières, avec lesquelles les personnages de Martín Gaité établissent une série importante de parallélismes.

Cependant, ce sont les œuvres de Martín Garzo qui présentent le plus grand nombre de références intertextuelles. Outre les références aux œuvres d'auteurs contemporains ou au cinéma, ses textes pour les enfants et les jeunes révèlent une influence constante des mythes, des légendes et des contes merveilleux, puisque c'est l'un des écrivains actuels qui insistent le plus sur le besoin de récupérer les histoires de notre tradition comme moyen pour découvrir la vraie nature de l'être humain. Cela démontre que sa formation en Psychologie est présente dans ses créations littéraires et qu'on ne peut donc pas ignorer cette perspective à l'heure d'aborder l'étude de ses personnages. A la lecture de ses articles et de ses essais, on peut découvrir que les figures de Jung et de Bettelheim représentent deux références clés pour l'écrivain, de sorte qu'il nous paraît indispensable de tenir compte des théories que ces auteurs ont formulées.

Un autre aspect qui attire l'attention en ce qui concerne les romans pour l'enfance et la jeunesse de Martín Garzo est la présence constante de thèmes relatifs à la mort. Du fait de son insistance dans le besoin de récupérer les histoires traditionnelles, il semble logique de penser que la mort acquiert dans ses œuvres un signifié symbolique, comme c'est le cas, par exemple, dans *La belle au bois dormant* ou *Blanche-Neige*, où les

protagonistes reviennent à la vie pour accéder à un stade supérieur d'existence. Bien que dans l'œuvre de l'écrivain nous trouvions des cas similaires, comme celui de Constanza ou celui de *La princesa manca*, dans d'autres occasions, Martín Garzo aborde le thème de la mort depuis une perspective qui introduit une grande dose de réalisme, comme on peut l'observer dans "El vuelo del ruiseñor" ou dans "El hada que quería ser niña". Dans le premier cas, le personnage principal, la petite fille, fait face à la douleur causée par la mort de sa mère, et se voit aussi obligée de vaincre une maladie terrible. Le deuxième cas semble encore plus tragique, puisque c'est petite fille protagoniste elle-même qui meurt dans un ruisseau.

La tendance à inclure le thème de la mort dans ses livres pour les enfants contraste avec les lignes de pensée auxquelles Bettelheim faisait déjà référence qui considèrent inadéquat de montrer aux enfants les réalités désagréables. Ce courant se matérialise dans la littérature instrumentalisée à des fins exclusivement didactiques, ou dans les contes modernes, basés sur des récits traditionnels, qui altèrent la trame classique en éliminant les contenus relatifs à la mort, la tristesse ou la violence. Cependant, actuellement, nous assistons aussi à l'apparition de courants qui optent pour le besoin d'inclure dans la littérature pour les enfants et pour les jeunes ces types de sujets.

Au cours de notre travail, l'étude des personnages de Gustavo Martín Garzo s'est développée à travers des chapitres correspondant au mythe du double, à l'archétype du vieux sage, à la pauvreté, aux figures maternelles et, finalement, à celui des animaux légendaires. Pour le premier, nous avons analysé les caractéristiques et les significations des dédoublements et/ou des métamorphoses qui apparaissent dans *La princesa manca* et dans "El hada que quería ser niña". Dans le cas du roman, nous trouvons la métamorphose d'une jeune juive appelée Raquel qui décide de se transformer en sanglier pour unir sa destinée à celle d'un bel animal blanc de cette espèce qu'elle découvre un jour au milieu des buissons. Cependant, cette transformation, qui est irréversible, devient sa condamnation, puisque, malgré le changement physique, ses pensées et sentiments continuent d'être ceux d'une personne humaine. Nous avons vu aussi, dans la même œuvre, que le double de la princesse manchote apparaît de façon onirique, depuis le moment où elle tombe dans un profond sommeil, et cette forme éthérée maintient une vie auprès du jeune homme blessé avec qui son père, le roi, ne lui avait pas permis de se marier. C'est pourquoi, en plus d'établir un lien intertextuel clair

avec *La belle au bois dormant*, l'argument du roman se rattache en grande partie à la thématique de *La belle et la bête* puisque, dans les deux cas, le personnage féminin se débat entre le lien affectif filial pour son père et l'amour pour son futur époux.

Dans le cas de "El hada que quería ser niña", nous avons observé une variante de l'archétype du double dont le schéma coïncide en grande partie avec le type d'Amphitryon, puisque la fée prend l'apparence physique de la petite fille protagoniste au moment où celle-ci meurt. De la même manière, l'apparence infantile de la nouvelle Cristina ne change pas malgré les années qui passent, de sorte que la fée évoque aussi l'image archétypique de la *puella aeterna*. Nous avons également pris en compte, comme variante de l'archétype du double, l'âme de Cristina et celle de sa mère. Dans ce cas, les deux figures renvoient à l'affrontement avec le mystère de la mort, puisque c'est au moment de mourir qu'apparaît le double spirituel que le sujet porte en lui-même.

Bien que le sujet du double ait une présence significative dans les récits pour l'enfance et pour la jeunesse de Martín Garzo, c'est l'archétype du vieux sage qui acquiert la plus grande importance. Pour cette raison, c'est au troisième chapitre que nous évoquons le plus grand nombre de titres de l'écrivain: "El príncipe amado", "El vuelo del ruiseñor", *La princesa manca* et *La puerta de los pájaros*. Dans le premier conte cité, le personnage qui est analysé est un anachorète dont la participation est minimale dans le déroulement de la narration. Cependant, il acquiert une importance décisive car c'est le personnage qui apporte au héros l'aide qui lui permet de découvrir sa véritable identité et de mettre fin au conflit pour arriver au dénouement de l'histoire. C'est pourquoi, il se rapproche dans une grande mesure de l'archétype du vieux sage jungien. Il représente en effet une profonde réflexion du héros incarnée dans une figure extérieure qui revêt des traits d'autorité. Dans le conte suivant, "El vuelo del ruiseñor", Martín Garzo présente aussi un personnage qui se rapproche de l'archétype du vieux sage jungien. Cependant, dans ce cas il s'agit d'un médecin et ce n'est pas un héros qui a besoin de son aide, mais l'ensemble des habitants d'un village dont les enfants meurent chaque jour à cause d'une épidémie. Le vieux médecin est le seul à pouvoir mettre fin au désespoir de ses voisins, mais, pour que les enfants vivent, ses amis les oiseaux doivent mourir. Cette trahison représente, donc, la chute de l'archétype du vieux sage: "c'était un des derniers hommes qui pouvaient comprendre leur langue, quelque chose de très commun parmi les anciens hommes mais, peu à peu, les hommes de maintenant,

intéressés par d'autres ambitions, étaient arrivés à oublier" (28).

Dans le roman de Martín Garzo qui est analysé ensuite, *La princesa manca*, la représentation archétypique du vieux sage garde un lien très étroit avec le motif littéraire du mendiant, dont l'analyse est développée dans le chapitre suivant. Comme le vieillard de "El vuelo del ruiseñor", le professeur Arcimboldo est un médecin qui se sent obligé de mettre fin au problème d'un collectif, ici les habitants d'un royaume qui ne semblent pas conscients de ce qui se passe. Le vieillard de ce roman représente, donc, la prudence et le raisonnement dont le collectif a besoin pour résoudre les problèmes dérivés de son manque de réflexion et de son incapacité à les éviter. Pour mener à bien son plan, le professeur Arcimboldo a besoin de l'aide de quelqu'un qui vienne de l'extérieur et qui ait le cœur pur, et c'est ici que réside l'originalité de la représentation archétypique du vieux sage que Martín Garzo présente, puisque le vieillard met en place un plan pour qu'un héros arrive à son royaume, au contraire de l'archétype junguien, dont l'apparition se situe normalement au moment où le héros a besoin d'aide pour résoudre son propre conflit.

Finalement, dans *La puerta de los pájaros* Martín Garzo présente une version renouvelée du personnage de Merlin. Comme pour le médecin de "El vuelo del ruiseñor" et le professeur Arcimboldo de *La princesa manca*, le fameux enchanteur du cycle arthurien possède une facette de naturaliste et de guérisseur présente dans la tradition littéraire des ermites et des sages. Il s'agit d'une figure qui symbolise la réflexion et l'auto-connaissance de la princesse Constanza, et bien que ce soit un personnage bon et altruiste, il a aussi en même temps un côté négatif comme l'anachorète de "El príncipe amado" et le médecin de "El vuelo del ruiseñor", puisqu'il met indirectement en danger Constanza avec la création de la reine perverse Placeroscuro.

Dans le chapitre suivant de notre travail, "La pauvreté comme symbole et comme réalité sociale", les personnages de *La princesa manca* et de *La puerta de los pájaros* recommencent à avoir un poids significatif. Dans le premier roman mentionné apparaît un vieillard aveugle et pauvre qui représente une variante du motif littéraire du mendiant. D'un côté, il s'identifie à la tradition de l'aveugle et du guide d'aveugle, puisqu'il a un fils adoptif qui s'occupe de lui et, d'un autre côté, il montre certaines caractéristiques relatives au domaine de la pratique des guérisseurs et de la magie, ce

qui le rattache à l'ancienne considération que l'on avait pour les vieilles femmes pauvres et les gitans, et qui a constitué l'un des facteurs principaux dans la construction du stéréotype du mendiant. Cependant, on ne peut pas analyser ce personnage seulement du point de vue des théories relatives au motif littéraire du mendiant ni appliquer une analyse depuis une perspective réaliste de la pauvreté. En effet, l'aveugle de *La princesa manca* se rattache aussi en grande partie aux ermites du *Ramayana*. Ainsi, Martín Garzo s'inspire de l'œuvre de Valmiki et établit certains parallélismes entre ses personnages et les protagonistes du texte épique de l'Inde antique. De la même manière les deux histoires symbolisent la fatalité du destin.

Dans la deuxième œuvre citée, *La puerta de los pájaros*, Martín Garzo présente un groupe de gitans depuis une perspective idéalisée qui rappelle aussi bien la littérature du Romantisme que les contes de fées et à la religion. Pour ce motif, la pauvreté n'est pas présentée du point de vue d'une perspective réaliste mais elle est enchâssée dans un espace poétique et légendaire qui symbolise des expériences psychiques et parle de mondes merveilleux. Le roman ressuscite, de cette façon, le mythe du gitan bohémien et les significations psychologiques des personnages qui apparaissent dans les contes de fées.

La puerta de los pájaros occupe à nouveau une place significative dans le chapitre six intitulé "Déesses et sorcières: formes et significations de l'archétype du maternel". D'un côté, on analyse le personnage d'une sorcière qui représente les instincts du personnage de sir Gawain, en conflit avec son côté rationnel, incarné dans la figure d'un roi, et, de l'autre, le centre d'intérêt se focalise sur la sorcière Placeroscuro, qui nous rappelle les marâtres classiques des contes de fées. En premier lieu, la sorcière, dont les cheveux sont couverts de limon et d'algues, symbolise le côté le plus désagréable de Mère Nature. De même, son apparition près d'un marais suggère que la menace naît des couches les plus profondes du côté irrationnel et instinctif. En effet, dans la psychologie actuelle, l'eau est le symbole de l'inconscient. En ce qui concerne Placeroscuro, il est important de remarquer qu'elle forme avec sa belle-fille, la princesse Constanza, un couple de figures féminines très récurrent tout au long de l'histoire aussi bien dans la mythologie que dans la religion et les contes de fées. Par exemple, Constanza, de la même façon que Blanche-Neige, se voit poursuivie par une Mère Nature destructrice qui ne réussit pas à en finir avec elle parce qu'elle n'est pas une

adolescente commune qui fuit la jalousie de sa marâtre, mais une jeune fille divine qui correspond à la catégorie de l'archétype junguien de l'enfant invincible. Cependant, la relation entre la princesse et la cruelle reine a été expliquée depuis deux points de vue psychologiques différents. En plus de tenir compte des théories de Jung, l'unité que les deux personnages féminins conforment se prête à une analyse en partant du point de vue que Bettelheim expose dans son œuvre *Psychanalyse des contes de fées*, fondé sur l'inconscient personnel, au contraire de Jung, qui parle de l'inconscient collectif.

Cependant, l'analyse la plus détaillée de *La puerta de los pájaros* se trouve dans le chapitre sept, consacré à l'étude de deux animaux légendaires. Pour créer le personnage de la licorne, autour de la valeur symbolique de laquelle tourne l'argument du livre, Martín Garzo s'inspire d'une série de tapisseries flamandes du XVe siècle connue sous le nom de *La dame à la licorne* et qui se trouve dans le Musée National du Moyen Âge de Paris. L'écrivain reprend quelques caractéristiques essentielles de la tapisserie à partir desquelles il élabore une histoire dans laquelle confluent diverses références historiques, artistiques et littéraires, créant, de cette façon, un espace merveilleux dans lequel les valeurs symboliques de l'œuvre médiévale prennent une nouvelle signification qui renvoie à l'enfance perdue. De cette façon, on crée un lien intertextuel avec le dernier roman de Ana María Matute, *Paraiso inhabitado*, dans lequel la licorne des tapisseries flamandes se présente aussi comme un symbole de l'enfance.

Pour étudier la figure de la licorne dans *La puerta de los pájaros* nous sommes partis des différentes significations qui ont été attribuées à cet animal légendaire du Ve siècle av. J.-C. jusqu'à nos jours. Comme il s'agit d'un personnage terriblement complexe, qui renvoie à diverses sources culturelles, il semble indispensable de diviser l'explication en quatre parties différenciées qui permettront d'explorer tous les secrets symboliques qui se trouvent sous ses caractéristiques. En premier lieu, on parle des éléments des tapisseries qui sont présents dans le roman. En deuxième lieu, l'analyse se centre sur l'identification progressive de la princesse Constanza avec la dame. Puis, l'épisode de la chasse de la licorne apparaît, à son tour, divisé en quatre parties: le moment de la capture, la corne, les cycles de la lune et les flammes qui servent à indiquer le chemin. On observe finalement comment Martín Garzo récrée la sixième tapisserie de la série, qui est la plus symbolique et dont la phrase "À mon seul désir" a

donné lieu à d'interminables conjectures de la part des traducteurs. Au terme de notre analyse, nous pouvons affirmer que la licorne de *La puerta de los pájaros*, non seulement se rattache de façon explicite aux tapisseries flamandes, mais revêt aussi diverses significations et évoque de multiples narrations traditionnelles.

Après avoir présenté l'analyse de la figure de la licorne, les autres animaux légendaires qui seront analysés apparaissent dans le conte "El príncipe amado". En premier lieu, nous observons les caractéristiques et les valeurs symboliques d'un dragon appelé Puky, et ensuite le centre d'intérêt passe à son fils Álex, un hybride qui naît de l'union entre Puky et une humaine. Pour analyser le symbolisme du dragon nous partons d'un article de journal dans lequel Martín Garzo explique la signification psychologique que les dragons acquièrent dans les légendes. Cet article est intéressant dans la mesure où il révèle à nouveau l'influence de Jung sur la narration de l'écrivain. Selon Martín Garzo, ces animaux légendaires représentent tout ce que nous ignorons de nous-mêmes et en même temps nous remet en question et nous complète. Il s'agit donc à nouveau d'une référence à l'inconscient. Jung remarque que contempler notre vrai visage dans le reflet de l'eau est la première preuve de feu sur notre chemin intérieur, quelque chose de désagréable qu'on tente de fuir. Le conte représente d'une façon très visuelle cette idée du psychiatre suisse quand il expose qu'Emilia, après avoir vu dans l'eau le reflet de la tête du dragon, pense fuir, mais, en lui faisant face, elle découvre une réalité plus complète et plus satisfaisante. De la même manière, la figure du dragon et sa relation avec Emilia est observée en comparaison aux couples des contes merveilleux appartenant au cycle animal-fiancé que Bettelheim analyse dans sa *Psychoanalyse des contes de fées*.

En ce qui concerne Álex, l'hybride qui naît de l'union entre Puky et une humaine, l'idée fondamentale est que son apparence physique se présente comme une difformité terrible qui le transforme en un être différent condamné à la solitude et à l'exclusion sociale, et cela le met en relation avec les personnages des contes d'Andersen comme le vilain petit canard, la petite sirène ou le petit soldat de plomb. Tous sont estropiés, vides ou remplis de craintes; ils se sentent aussi incompris et souffrent d'une angoisse éternelle à cause de cette nature distincte qui les condamne et en même temps les rend sensibles. Peut-être que le sujet central des contes d'Andersen est l'exclusion des êtres différents et c'est ce que Martín Garzo reprend dans ses œuvres à travers des

personnages comme Álex dans "El príncipe amado", comme le guide d'aveugle dans *La princesa manca*, ou comme la licorne transformée en être humain dans *La puerta de los pájaros* dont la blessure au front lui fait honte. Tous se cachent sous une cape et/ou un grand chapeau pour passer inaperçus, et, de même que dans les contes d'Andersen, ils sont aussi souffrants et délicats que pleins de charme. Cette idée se perçoit dans l'attraction que les personnages féminins ressentent pour Álex, malgré sa difformité, et aussi pour la licorne quand elle se transforme en être humain.

Finalement, en ce qui concerne les œuvres d'Óscar Esquivias, il faut remarquer qu'elles présentent un caractère réaliste éloigné de l'atmosphère légendaire et mythologique qui est présente dans les textes de Martín Gaité et de Martín Garzo. Pour ce motif, l'étude des personnages a été essentiellement abordée dans les chapitres consacrés à la pauvreté et aux personnages politiques rebelles, puisque ce sont ceux qui se prêtent le mieux au caractère historique et social de ses trames narratives. Cependant, le personnage de Roch Galeron a été aussi analysé en partant des théories du double, de même que la cigogne mécanique que l'horloger Breguet crée dans le chapitre des automates.

Dans le premier cas, malgré le réalisme qui caractérise l'essentiel du roman *Mi hermano Étienne*, à la fin de l'histoire s'ouvre une fente d'ambiguïté qui permet au lecteur de comprendre qu'un fait surnaturel s'est produit. Roch Galeron, un enfant de dix ans, situé chronologiquement dans le contexte historique de la Révolution française, décide de se déguiser en ourson pour se faire passer pour un animal fidèle à son maître et entrer dans la prison où quelques-uns de ses parents sont enfermés. Une fois à l'intérieur il élabore un plan pour les libérer. Au début, le lecteur peut penser qu'il n'est pas logique que dans un roman à caractère réaliste un enfant déguisé soit capable de tromper les surveillants de la prison en leur faisant croire qu'il est un vrai ourson. Cependant, la réflexion de Vidal, un autre personnage du roman, fait penser au lecteur que des pouvoirs surnaturels sont peut-être entrés en jeu pour réaliser la transformation de l'enfant. C'est-à-dire qu'une double possibilité interprétative est donnée: soit les gardiens de la prison sont réellement très ingénus, soit un miracle s'est produit.

En ce qui concerne la cigogne mécanique, au contraire du reste des automates que nous avons étudiés dans le chapitre, il est évident que l'on ne peut pas l'élever à la catégorie de personnage, puisqu'elle ne peut pas prendre vie et ne produit aucun effet

psychologique entre les protagonistes, comme c'est le cas avec la sinistre poupée de cire de "El pastel del diablo". C'est pourquoi, c'est son créateur qui acquiert de l'intérêt dans l'histoire comme deuxième noyau du motif littéraire de l'automate. Il s'agit d'un horloger de la fin du XVIIIe siècle, dont les figurines n'ont pas de vie propre et se limitent simplement à reproduire une série de fonctions prédéterminées. Elles ne sont pas entourées d'une atmosphère effrayante et apparaissent au contraire comme des fruits du développement technologique dans un climat de scepticisme qui contraste avec la foi de son créateur. La cigogne mécanique, qui est son œuvre principale, fait penser aux multiples gadgets en forme d'oiseau que divers inventeurs ont essayé de faire voler tout au long de l'histoire avec l'objectif de recréer la nature. Cependant, à l'inverse d'une grande partie d'entre eux, il ne s'agit pas d'un simple objet ludique. Son design présente, au contraire, les éléments de base nécessaires pour la construction des avions. Ainsi, la cigogne mécanique d'*Étienne el Traidor* se situe à mi-chemin entre le caractère ludique et le pratique. Et, finalement, bien qu'avec certaines réserves, on peut la considérer comme une œuvre complexe d'ingénierie en avance sur son époque.

En ce qui concerne l'analyse des personnages d'Oscar Esquivias du point de vue de la pauvreté, on tient en compte d'une part, le rôle des juifs durant la Révolution française pour étudier les caractéristiques du personnage de Vidal chez *Mi hermano Étienne* et, d'autre part, le comportement d'un groupe de bandits dans le même roman. Une source intéressante pour aborder l'étude de Vidal est l'œuvre ancienne de Bernard Lazare *L'antisémitisme: son histoire et ses causes* (1894) pour la grande quantité d'information historique qu'elle contient à ce sujet, bien que nous ne sachions pas si Esquivias l'a utilisée pour se documenter. Dans cette étude ancienne, on affirme que durant des siècles les juifs avaient observé avec crainte la société qui les repoussait et avaient eu peur de perdre leur foi et leurs coutumes. Beaucoup étaient attachés à leur forme de vie et s'efforçaient de continuer à la maintenir, même si cela impliquait un abaissement de leur condition humaine. C'était la partie réformatrice des juifs qui n'acceptait pas cette situation et celle qui a travaillé pour s'émanciper. Cependant, selon l'auteur, ceux-là ne pouvaient pas non plus sensibiliser, du jour au lendemain, leurs coreligionnaires pour qui ils réclamaient le droit d'être traités dignement. De sorte que, la plupart ont continué de travailler comme chiffonniers ou prêteurs usuriers.

En partant de cette vision, la figure de Vidal ne correspond à aucun des deux cas

mentionnés. C'est-à-dire qu'elle ne représente pas ce secteur de juifs attachés à une forme de vie infrahumaine, mais ne s'identifie pas non plus à ces réformateurs juifs qui n'acceptaient pas leur situation et qui travaillaient pour s'émanciper. En effet, le personnage d'Esquivias ne pense, à aucun moment, à abandonner son travail de chiffonnier, même si, à la fin de l'œuvre, il remet en question son manque d'éthique et jette sur la route tous les objets avec lesquels il faisait du commerce.

Pour compléter les différents visages de la pauvreté qui apparaissent dans *Mi hermano Étienne*, en plus du personnage de Vidal, on observe les caractéristiques d'un groupe de malfaiteurs en comparaison avec la perspective historique des bandits que Rheinheimer montre dans son œuvre *Pobres, mendigos y vagabundos* (2009). Cet auteur remarque qu'à la fin du XVIIIe siècle, ces groupes de délinquants étaient formés par des personnes qui avaient subi un déclassement social comme simples soldats, par des journaliers ou des domestiques. On y recrutait également des gens qui appartenaient aux secteurs sociaux marginaux comme les juifs ou les gitans.

En fait, ils n'en tiraient pas beaucoup d'argent et couraient constamment le danger d'être capturés. Cette information que Rheinheimer présente coïncide en grande partie avec les caractéristiques de la bande de *Mi hermano Étienne*; puisque le frère de Roch, avec Dumons et Cardeilhac, constituent une petite bande organisée dont les membres (excepté Étienne) viennent des secteurs les plus marginaux de la société et leurs vols ne réussissent pas à les tirer de la pauvreté mais, au contraire, compliquent encore plus leur situation. Par exemple, Dumons, qui avant d'être bandit vivait dans une relative tranquillité, plus tard, quand il intègre la bande, s'expose continuellement à la menace d'être capturé. Pour cette raison, il cherche une grotte pour se réfugier dans le village même où il avait vécu pendant des années, et d'où il reste exclu définitivement.

Finalement, les personnages d'Oscar Esquivias sont étudiés dans le chapitre cinq du point de vue du motif littéraire du rebelle politique. D'une part, sont présentées les actions politiques qu'entreprennent les protagonistas de *El signo de los valientes* (*Mi hermano Étienne* et *Étienne el Traidor*) dans le contexte historique de la Révolution française, et, d'autre part, sont évoquées les caractéristiques d'un groupe guérillero fictif dans *Huye de mí, rubio* qui rappelle la Révolution Sandiniste. Le personnage d'Étienne est un rebelle politique âgé de quatorze ans inspiré des révolutionnaires républicains qui ont participé, à la fin du XVIIIe siècle, à la guerre entre la France et l'Espagne. Roch

quant à lui, âgé de douze ans, suit le même chemin que son frère et doit affronter plusieurs personnages qui représentent différentes autorités. Cependant, son objectif n'est pas de défendre la République, mais de partir à la rencontre de son frère ou de l'aider dans ses entreprises. Pour ce motif, en principe, on ne peut pas strictement le considérer comme un rebelle politique, mais comme un appui.

D'un autre côté, dans *Huye de mí, rubio*, Esquivias présente l'histoire dans un pays imaginaire de l'Amérique centrale, qu'il appelle Sierramagna, dont les caractéristiques géographiques rappellent le Guatemala, alors que son histoire correspond peut-être plus à celle du Nicaragua, puisqu'il évoque le conflit historique entre Sandinistes et Contras. C'est-à-dire que l'écrivain dote l'espace imaginaire d'un passé historique qui rappelle ce conflit et, à partir de là, crée un argument qui tourne autour de l'action d'un groupe guérillero fictif, dénommé Mouvement Révolutionnaire de Libération Nationale du Trois Août, dont l'origine se situe dans les mouvements révolutionnaires gauchistes des années soixante. Ce groupe guérillero kidnappe le protagoniste, un adolescent de quinze ans appelé Ismael, fils de l'ingénieur allemand Schmeichlerisch qui travaille pour une multinationale dans de grands travaux hydroélectriques et de communication et exige pour le libérer une grande quantité d'argent. Pour mieux comprendre la trajectoire de l'action des guerrilleros du MRLN, l'analyse est divisée en cinq moments fondamentaux qui finalement démontrent le manque de cohérence et de précision dans leurs objectifs: 1) menaces, 2) espionnage, 3) enlèvement sans but clairement défini, 4) enlèvement prémédité et 5) échec et mort. En définitive, les romans pour la jeunesse d'Oscar Esquivias se rattachent en grande partie, selon la classification de genres qu'établit Teresa Colomer (1999: 84 et sqq.), avec les narrations d'aventures modernes qui trouvent leur origine dans *Robinson Crusoé* (1719). Mais la description de ses œuvres resterait incomplète si on passait sous silence les contenus surnaturels voilés qui apparaissent dans *El signo de los valientes*, ainsi que certaines doses d'humour et surtout le grand poids qu'acquiert le rôle principal de l'enfance et de la jeunesse.

En définitive, comme nous avons pu voir, je crois que la sélection du corpus est pleinement justifiée, car malgré les différences d'âge, chez nos trois auteurs, nous notons des éléments magiques, ainsi que leur intérêt pour accorder du protagonisme aux enfants et aux adolescents. De plus Carmen Martín Gaité peut, par son prestige et par l'originalité de sa proposition, avoir exercé une influence (de ce fait, elle contribue à

récupérer et à réhabiliter la littérature pour l'enfance et la jeunesse), dont Gustavo Martín Garzo et Óscar Esquivias ont tiré parti pour cet aspect de leur travail).

Par ailleurs, les trois sont la preuve qu'il est possible de développer une production littéraire pour l'enfance et la jeunesse ainsi qu'une production adulte, sans que la première n'occupe de lieu marginal dans la production de l'auteur, malgré le manque d'intérêt dont elle souffre en Espagne. Il est intéressant de rappeler que la littérature pour la jeunesse ne fait pas partie du cursus de formation des enseignants du secondaire et fait l'objet, de la même manière, d'une attention moindre de la part des chercheurs dans le domaine universitaire. C'est pourquoi, il est intéressant de noter que les œuvres pour les enfants et les jeunes des trois auteurs étudiés occupent un lieu fondamental dans leur production littéraire, et peut-être constituent-ils un pas significatif vers la rupture avec le silence et l'indifférence qui plane traditionnellement en Espagne sur la littérature pour l'enfance et la jeunesse.

De plus, tout au long de notre travail, nous avons pu vérifier que la présence de la tradition et des archétypes est une constante chez les trois auteurs, bien que, logiquement, chacun d'eux présente des caractéristiques différenciées et des préférences esthétiques particulières. Les trois semblent conscients du rôle important que la tradition joue dans les histoires pour les enfants et les adolescents, et que toute contribution à l'immense richesse de la littérature pour l'enfance et la jeunesse assume la considérable responsabilité de se joindre à cette tradition. A l'intérieur de celle-ci, est particulièrement visible la présence de quelques archétypes, qui ont été analysés à partir des théories que fournissent différents champs d'étude tels que la philosophie, la psychologie ou l'anthropologie. En définitive, il est surprenant -mais parfaitement logique- d'observer l'exactitude avec laquelle les archétypes les plus importants font acte de présence dans les récits contemporains analysés.

ANEXO



BIBLIOGRAFÍA

- Agencia EFE (2015): "Martín Garzo vuelve con *La puerta de los pájaros*, una novela sobre el fin de la infancia", *Lainformación.com* (16/5/2014). Disponible en: http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/martin-garzo-vuelve-con-la-puerta-de-los-pajaros-una-novela-sobre-el-fin-de-la-infancia_gCIerNrgewOmal0o3Swms4/ Última consulta: 27/03/2015.
- Alarcos Vázquez, R. (2012). *Proyecto de lectura: Las aventuras de Alicia*. Madrid: Anaya. Disponible online: http://www.anayainfantilyjuvenil.es/catalogos/proyectos_lectura/IJ00362101_9999983490.pdf Última consulta: 06/03/2014.
- Alvar, C. (2004). "De autómatas y otras maravillas". En Salvador Miguel, N., López-Ríos S. y Borrego Gutiérrez, E. (Eds.) *Fantasia y Literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert: 29-54.
- Amores García, M. (2005). "El pequeño heredero, de Gustavo Martín Garzo: A propósito del relato tradicional de la serpiente y el pastor (T 155 A)". *Garzo: Revista de la Sociedad Española de Estudios literarios de Cultura Popular*, 5, 9-32.
- Andersen, H. C. (2005). *Cuentos completos* (E. Bernárdez, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Apolonio de Rodas. (1991). *Las argonáuticas* (M. Pérez López, Trad.) Madrid: Akal.
- Bargalló, J. (1994). "Hacia una tipología del doble". En Bargalló, J. (Ed.) *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar: 11-26.
- Bettelheim, B. (1979). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (S. Furió, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Bettelheim, B. (1997). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (S. Furió, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Birkhäuser-Oeri, S. (2010). *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles* (R. Zauner, Trad.) Madrid: Turner.
- Bravo-Villasante, C. (1985). *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Escuela Española.
- Calvino, I. (1992). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

- Campe, J. H. (1795). *El nuevo Robinson: historia moral, reducida a diálogos para instrucción y entretenimiento de niños y jóvenes de ambos sexos* (T. Iriarte, Trad.) Madrid: Imprenta Real.
- Cañizares Ferriz, P. (2000). "La Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaan y Josafat traducida por Juan de Arce Solorzeno (Madrid 1608)". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 19, 259-271.
- Cañón, M. y Stapich, E. (2012). "Acerca de atajos y caminos largos: la literatura juvenil". *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, 3, 4, 65-78.
- Caro Baroja, J. (1991). *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Istmo.
- Carrillo Romero, M. C. (2008). *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Carroll, L. (2014). *Alicia en el País de las Maravillas y Alicia a través del espejo* (J. de Ojeda, Trad.) Madrid: Alianza.
- Centro Virtual Cervantes (s.f.) Disponible en:
http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_gait%C3%A9_carmen.htm Última consulta: 09/08/2016.
- Centro Virtual Cervantes (s.f.) Disponible en:
http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_garzo_gustavo.htm Última consulta: 11/08/2016.
- Centro Virtual Cervantes (s.f.), "Ficha paremia". Disponible en:
<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58909&Lng=0> Última consulta: 23/02/2014.
- Cerezales Laforet, C. (2016). "Prólogo" a Fortún, Elena, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*. Sevilla: Renacimiento.
- Cervera, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero.
- César, C. J. (1798). *Los comentarios de Cayo Julio César* (M. Valbuena, Trad.) Madrid: Imprenta Real.
- Chiginskaya, M. (2016). "Lope de Vega de puntillas: el estreno del ballet Laurencia en Leningrado (1939)". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, 344-354.

- Cicerón. (1996). *Cartas. I, Cartas a Ático (Cartas 1-161 D)* (M. Rodríguez-Pantoja Márquez, Trad.) Madrid: Gredos.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Clébert, J. P. (1965). *Los gitanos* (C. Alcalde y M.R. Prats, Trads.) Barcelona: Aymá.
- Colección universal de novelas y cuentos en compendio*. (1789). Madrid: Imprenta de González. Disponible online: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102559&page=1> Última consulta: 07/05/2016.
- Collodi, C. (1994). *Las aventuras de Pinocho* (J. Golacheca, Trad.) Madrid: Anaya.
- Cómez Ramos, R. (1990). *Imagen y símbolo en la Edad Media Andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo.
- Diógenes Laercio. (s.f.) *Vida de los filósofos más ilustres*. En Luarna Ediciones. Disponible online: <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Di%C3%B3genes%20Laercio/Vida%20de%20los%20fil%C3%B3sofos%20m%C3%A1s%20ilustres.pdf> Última consulta: 22/08/2016.
- Eliano, C. (1984). *Historia de los animales* (J.M. Díaz-Regañón López, Trad.) Madrid: Gredos.
- Esquivias, O. (2002). *Huye de mí, rubio*. Zaragoza: Luis Vives.
- _____ (2007). *Mi hermano Etienne*. Zaragoza: Luis Vives.
- _____ (2008). *Étienne el Traidor*. Zaragoza: Luis Vives.
- Eurípides. (1985). *Tragedias I* (J. A. López Férez, Trad.) Humanes (Madrid): Cátedra.
- Féreal, M. V. (1845). *Misterios de la Inquisición y otras sociedades secretas de España*. Barcelona: Imprenta y librería española y extranjera de J. Roca y compañía. Disponible online: <https://archive.org/details/misteriosdelain00subegoog> Última consulta: 02/07/2016.
- Franz, M.L. (2006). *El puer aeternus* (I. Núñez, Trad.) Barcelona: Kairós.
- Fiscer Lamelas, G. (2011). Las revueltas comuneras de Castilla y Nueva Granada; un análisis comparado". *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 233, 1-21.
- Fortún, E. (2016). *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*. Sevilla: Renacimiento.

- Fournival, R. (1969). *Le Bestiaire d'Amour suivi de la Réponse de la Dame*. Genève: Slatkine Reprints.
- _____ (1990). *Bestiario de Amor* (R. Alba, Trad.) Madrid: Miriguano.
- Frazer, J. G. (1979). *La rama dorada* (E. Campuzano, Trad.) México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Freud, S. (1914). *Introducción al narcisismo*. En www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible online: 2015, http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Freud,Introduccion%20al%20Narcisismo%281914%29.pdf Última consulta: 04/02/2015.
- _____ (1919). "Lo siniestro". *Sigmund Freud: Obras Completas*. En *Freud total 1.0*. Disponible online: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> Última consulta: 29/04/2015.
- _____ (2006). Tomo IX: "El creador literario y el fantaseo". En *Obras Completas* (J. L. Etcheverry, Trad.) Argentina: Amorrortu.
- García, R. "Galicia es el país de la fabulación, algo que le ha faltado a la literatura española", *La Voz de Galicia* (05/06/2014). Disponible online: <http://impedimenta.es/media/blogs/prensa/garzo.jpg?mtime=1403690265> Última consulta: 22/10/2016.
- García y Bellido, A. (1947). *Una colonización mítica de España tras la guerra de Troya. El ciclo legendario de los "nóstoi"*. Disponible online: <file:///C:/Users/user/Downloads/una-colonizacin-mtica-de-espaa-tras-la-guerra-de-troya-el-ciclo-legendario-de-los-nostoi-0.pdf> Última consulta: 22/12/2016.
- García Fernández, M. (1997). "La evolución de la leyenda del unicornio en la Baja Edad Media. Historia de una pareja". En Lucía Megías, J. M. (Ed.) *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá: 639-652.
- García Padrino, J. (2001). *Así pasaron muchos años... (En torno a la literatura infantil española)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Germ, M. (2012). "La Metamorfosis de Narciso de Dalí, ¿una ruptura con la tradición clásica o una reinterpretación ingeniosa del relato de Ovidio?". *Cuadernos de arte*, 43, 133-144.

- González Arana, R. (2009). "Nicaragua. Dictadura y Revolución". *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Año 6, 10, 231-264.
- González-Varas Ibáñez, I. (2001). "Romanticismo y Edad Media: visiones, sueños y figuraciones de catedrales". En VV.AA. *La Catedral de León. Catálogo de la exposición "El sueño de la razón"*. León: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de León y Caja España: 17-61.
- Grau-Dieckmann, P. (2015) "Los Unicornios –Virtud y Traición– enigmática propuesta iconográfica de Salvador Dalí (1904-1989)". *Mirabilia*, 21, 482-505.
- Gutiérrez de la Sal, A. (1738). *Sermones varios*. Madrid: Imprenta Real. Disponible online: https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5322473515&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Última consulta: 20/07/2016.
- Gutiérrez Llamas, E. "Sin la literatura no hubiera podido: la hubiera tenido que inventar", *Culturamas* (13/06/2010). Disponible online: <http://www.culturamas.es/blog/2010/06/13/entrevista-a-ana-maria-matute/> Última consulta: 19/05/2016.
- Hamnett, B.R. (1995). "Las rebeliones y revoluciones iberoamericanas en la época de la Independencia. Una tentativa de tipología". En Guerra, F. (Ed.) *Revoluciones hispánicas: independencias americanas y liberalismo español*. Madrid: Complutense: 47-72.
- Herón de Alejandría. (1899). *Druckwerke und automatentheater/Herons von Alexandria; Griechisch und deutsch herausgegeben von Wilhelm Schmidt*. Lipsiae [Leipzig]: B.G. Teubneri.
- Herrero Cecilia, J. (2011). "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas". *Cédille. Revista de estudios franceses*, Monografías 2, 15-48.
- Hesíodo. (1990). *Obras y fragmentos* (A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Trad.) Madrid: Gredos.
- Homero. *Himnos*. Disponible online: <http://www.ladolphinconnection.es/blog/wp-content/uploads/2015/03/himnos.pdf> Última consulta: 04/04/2015.
- Iglesias-Benavides, J. L. (2009). "La Menstruación: un asunto sobre la Luna, venenos y flores". *Medicina universitaria*, 11(45), 279-287.

- Jiménez, R. "Gustavo Martín Garzo: el valor del cuento, el valor de contar", *La Vanguardia* (16/05/2014). Disponible online:
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140516/54407980694/gustavo-martin-garzo-el-valor-del-cuento-el-valor-de-contar.html> Última consulta: 21/10/2016.
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (C. Gauger, Trad.) Madrid: Trotta.
- Lazare, B. (1894). *El antisemitismo: su historia y sus causas*. Buenos Aires: La Bastilla.
 Disponible online: http://www.pdfarchive.info/pdf/L/La/Lazare_Bernard_-_El_antisemitismo_sus_historias_y_sus_causas.pdf Última consulta: 20/07/2016.
- López Linage, J. (1985). "Canal de Castilla: El recuerdo de un sueño ilustrado". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 52, 153-171.
- Magnavacca, S. (2013). "El unicornio de Cluny desde el *Sero te amavi*". *Mirabilia*, 16, 118-133.
- Malaxecheverría, I. (1999). "Prólogo" a *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Manguel, A. (2004). *Vicios solitarios. Lecturas, relecturas y otras cuestiones éticas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Marqués López, E. (2001). "La presencia de Plauto en España: Primeras traducciones del siglo XVI". *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 841-851.
- Martín Gaité, C. (1990). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- _____ (1997). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.
- _____ (2006). *Dos cuentos maravillosos: "El castillo de las tres murallas" y "El pastel del diablo"*. Dueñas (Palencia): Junta de Castilla y León. Fundación Jorge Guillén.
- Martín Garzo, G. (1999). *La princesa manca*. Madrid: Ave del Paraíso.
- _____ (2003). *El lenguaje de las fuentes*. Madrid: Cátedra.
- _____ "Hable con ella: la estancia iluminada", *El Cultural* (20/03/2003). Disponible online: http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=6681 Última consulta: 04/07/2016.
- _____ (2003). *Tres cuentos de hadas: "El vuelo del ruiseñor", "El hada que quería ser niña" y "El príncipe amado"*. Madrid: Siruela.
- _____ (2005). "El jardín del paraíso". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 60, 1, 59-72.

- _____ (2012). "El cuerpo del amor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 741, 11-20.
- _____ (2013). *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*. México, D. F.: Océano Travesía.
- _____ (2014). *La puerta de los pájaros*. Madrid: Impedimenta.
- _____ "Un mundo sin sombra", *El País* (17/08/2014). Disponible online: http://elpais.com/elpais/2014/08/01/opinion/1406910340_997831.html Última consulta: 21/10/2016.
- _____. "Sant Jordi y los dragones", *El País* (11/06/2016). Disponible online: http://elpais.com/elpais/2016/06/03/opinion/1464981726_204529.html Última consulta: 27/06/2016.
- Matute, A.M. (1992). *Paulina*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____ (2011). *Paraíso inhabitado*. Barcelona: Destino.
- Maurell, R. M. "Dalí y el mito de Narciso", *El punt* (25/12/2005). Disponible online: <http://www.salvador-dali.org/recerca/arxiu-online/textos-en-descarga/10/dali-y-el-mito-de-narciso> Última consulta: 21/10/2016.
- Morán Rodríguez, C. (2010). "El espacio del folklore en *La princesa manca* de Gustavo Martín Garzo". *Siglo XXI, literatura y cultura españolas*, 8, 2010, 183-196.
- Morán Rodríguez, C. (2014). "*El valle de las gigantas*, de Gustavo Martín Garzo: una reescritura de Hilas y las ninfas". *Amaltea: revista de mitocrítica*, 6, 259-286.
- Morgado García, A. (2011). "Una visión cultural de los animales". En Morgado García, A. y Rodríguez Moreno J. J. (Eds.) *Los animales en la historia y en la cultura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz: 13-41.
- Morin, E. (2007). *El hombre y la muerte* (A. Vélez de Cea, Trad.) Barcelona: Kairós.
- Oliveira Lizarribar, A. "El ser humano necesita ficciones; constantemente transformamos la vida en historias", *Noticias de Navarra* (21/04/2016). Disponible online: <http://www.noticiasdenavarra.com/2016/04/21/ocio-y-cultura/cultura/rel-ser-humano-necesita-ficciones-constantemente-transformamos-la-vida-en-historiasr> Última consulta 21/10/2016.
- Ovidio. (1995). *Las metamorfosis* (C. Álvarez y R. M. Iglesias, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Paraíso, I. (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra.

- Paré, A. (1582). *Discours d'Ambroise Paré, Premier Chirurgien du Roy*. Paris: Chez Gabriel Buon, au Clos Bruneau, à l'enseigne S. Claude. Disponible online: <http://penelope.uchicago.edu/oddnotes/pareyunicorn.html> Última consulta: 08/05/2016.
- Pasino, A. "La crisis de la monarquía española y las revoluciones hispánicas" (s.f.) Disponible online: http://www.educ.ar/dinamico/UnidadHtml__get__cdea8fdd-7a0a-11e1-81c2-ed15e3c494af/index.html Última consulta: 18/07/2016.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Platón. (1988). *Crátilo*. (J. Calonge ruiz et al., Eds.) México, D. F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1990). *Teeteto*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.
- Plinio Segundo, C. (1624). *Historia Natural*. Madrid: Luis Sánchez Impresor del Rey N.S. Disponible online: https://books.google.es/books?id=s5CpZ6f9gpkC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Última consulta: 30/10/2016
- Plutarco. (1985). *Vidas paralelas* (A. Pérez Jiménez, Trad.) Madrid: Gredos.
- Rank, O. (1976). *El Doble* (F. Mazía, Trad.) Buenos Aires: Orión.
- Rheinheimer, M. (2009). *Pobres, mendigos y vagabundos: la supervivencia en la necesidad, 1450-1850* (C. Martín Ramírez, Trad.) Madrid: Siglo XXI de España.
- Rilke, R. M. (2010). *Cartas a un joven poeta*. En Libros en red. Disponible online: <http://www.librosenred.com/triviaregalos/1a2s3d4f/6515-cartas%20a%20un.pdf> Última consulta: 27/03/2016.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rubio Tovar, J. (2006). "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medievales". En VV.AA. *Poder y seducción de la imagen románica*. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del románico: 121-155.
- Saiz-Puente, M. S. (2010). "La influencia lunar en la biología femenina: revisión histórico-antropológica". *Matronas profesión*, 11(2), 58-63.
- Senís Fernández, J. (2005). "Las raíces del bosque (*La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo, y la cuentística medieval)". *Estudios humanísticos. Filología*, 27, 391-406.

- Shavit, Z. (1999). "La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños". En Iglesias Santos, M. (Ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Stoker, B. (2010). *Drácula* (M. Montalbán, Trad.) Barcelona: Debolsillo.
- Thebaut, N. (2011). Mémoire d'étude Histoire de l'Art Ecole du Louvre *La Dame à la licorne et la Chasse à la licorne dans la littérature*; sous la direction de d'Isabelle Bardiès-Fronty et de Jean-Christophe Ton-That; personne ressource Elisabeth Taburet-Delahaye [S.l.]:[s.n.]. París: Museo Cluny.
- Tolstoi, L. (1980). *La muerte de Ivan Ilich y otros cuentos* (A. Vidal, Trad.) Barcelona: Bruguera.
- Valera, J. (2003). *Pepita Jiménez*. Madrid: Espasa Calpe.
- Valmiki. (1982). *Ramayana* (F. Robles Villafranca, Trad.) Barcelona: Iberia.
- Villar Vidal, J. A. y Docampo Álvarez, P. (2003). "El Fisiólogo latino: versión B". *Revista de Literatura Medieval*, XV/2, 107-158.
- Viñas, V. "Luis Mateo, Merino y Aparicio llevan el filandón hasta Belgrado", *Diario de León* (13/09/2010). Disponible online:
http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/luis-mateo-merino-aparicio-llevar-filandon-belgrado_552901.html Última consulta: 22/10/2016.
- Zorrilla, J. (1993). *Obras. Poesías, leyendas, teatro*. Barcelona: Círculo de Lectores.