

## EL ESPACIO DEL FOLKLORE EN *LA PRINCESA MANCA* DE GUSTAVO MARTÍN GARZO

Carmen Morán Rodríguez  
*Universidad de Jaén*

La trayectoria literaria de Gustavo Martín Garzo (Valladolid, 1948) es ya una de las más sólidas en el panorama de la narrativa española contemporánea. Iniciada en 1986 con *Luz no usada* (Valladolid, Junta de Castilla y León), fue la concesión del Premio Nacional de Narrativa a su novela *El lenguaje de las fuentes*, en 1993, la que dio a conocer su nombre a un público amplio. A partir de ese momento, Martín Garzo no ha dejado de estar presente en la vida cultural española, no solamente a través de sus novelas y libros misceláneos (que alcanzan ya la treintena), sino también mediante sus frecuentes colaboraciones en distintos medios de la prensa periódica (como *El País*, *El Norte de Castilla*, *ABC*), su participación en numerosas actividades (conferencias, mesas redondas, etc.) y la concesión de otros galardones: en 1999 obtuvo el Premio Nadal por *Las historias de Marta y Fernando*, y más recientemente, el IX Premio Ciudad de Torreveija por *Tan cerca del aire* (2010).

Al valorar la narrativa de Martín Garzo, la crítica coincide en destacar su capacidad para novelar “el deslumbramiento ante el misterio”, “la sutil y a veces inexistente frontera entre la realidad y el sueño”, “el lugar que ocupa en la vida de las personas el territorio mágico de la imaginación y de los sueños” (García Galiano, 164-165, 166, 168), las metamorfosis que en sus novelas traspasan el límite entre la realidad y la fantasía (Santos Zas, 255), o, como destacó la Presidenta del Jurado que le concedió el Premio Nacional de Narrativa, Elena Santiago, “su imaginación [...] capaz de hacer creíbles mundos que mezclan la realidad y la fantasía y a los que dota de una emoción especial para el lector” (Tanarro, 14). En efecto, la fantasía es una constante que siempre, de un modo u otro, se hace presente en los mundos creados por Martín Garzo. Es cierto que su obra es muy variada –y para

probar esta afirmación bastaría con comparar, por ejemplo, *Las historias de Marta y Fernando* (narración realista que se desarrolla en época contemporánea) y *El jardín dorado* (recreación imaginativa del mito del Minotauro y el laberinto). Sin embargo, pese a esta heterogeneidad, podemos señalar una constante: lo maravilloso que invade—a menudo amenazadoramente— la normalidad, y que hace de sus habitantes seres extrañados, que miran el mundo a su alrededor sabiendo que en cualquier momento la fina pátina del orden rutinario, racional y controlable, puede resquebrajarse, y dejarles a la merced de filtraciones que alteran, quizá mínima pero inequívocamente, esa normalidad. Tal inclinación por la dimensión fantástica de la vida cotidiana (que no es otra cosa que la tentación permanente de asomarse *al otro lado del espejo*) explica en parte la atracción de Gustavo Martín Garzo por los relatos procedentes del folklore ancestral, las creencias del mito y las tradiciones orales recopiladas en colecciones de cuentos como las *Mil y una noches*.

Por su propia esencia, la posmodernidad ha tenido en la revisión (frecuentemente irónica) de la tradición uno de sus caudales creativos más fructíferos. Así se comprueba en el inabarcable conjunto de textos que reescriben (*palimpsestuosamente*) la tradición clásica grecolatina, y que han generado una bibliografía ya casi igualmente inabarcable. Menor, pero también notable, es la reescritura de cuentos populares. No faltan ejemplos en la literatura española de las últimas décadas, entre los cuales cabe destacar *Caperucita en Manhattan* (1990), de Carmen Martín Gaité y algunos cuentos de Quim Monzó, como “La bella durmiente” y “La monarquía”<sup>1</sup>. Menos conocida son las recreaciones de la bella durmiente que Juan Sendino (Cáceres, 1963) propone en “¿Duerme la bella?” (45-49) y “La doncella que no es (metamorfosis con final feliz)” (99-104), o la de Carlos Gutiérrez, “La ingrata durmiente” (9-12). Y, dado que una de las marcas de la posmodernidad es la indisolubilidad de los estratos de cultura, no puede extrañarnos que la relectura posmoderna de los cuentos folklóricos se haya convertido en un atractivo para productos (el término producto no implica una valoración de su calidad, sino de la finalidad de consumo implícita en su composición) como *Shrek*, los anuncios publicitarios que recrean el cuento de Caperucita Roja o la Bella Durmiente, la reciente *Red riding hood* dirigida por Catherine Hardwicke para la Warner (2011)<sup>2</sup>, acompañada de toda una campaña de merchandising, o la anunciada recreación de *La bella durmiente* de Tim Burton.

Volviendo a la obra de Gustavo Martín Garzo, la presencia de los motivos tomados del *folktale*<sup>3</sup> en ella es tal, en frecuencia y profundidad de matices, que la mera explicación de su atractivo literario por el componente mágico-fantástico y por su rentabilidad para la perspectiva posmoderna resulta muy insuficiente: se hace precisa una lectura sistemática, una recopilación de los motivos recurrentes y un intento de explicación que atienda no solo al atractivo literario que la materia de los cuentos ofrece al escritor, sino también a su simbolismo psicológico y antropológico. Sería una tarea ingente la de computar todos los pasajes en que Martín

Garzo se refiere a algún cuento tradicional, y únicamente serviría de minuciosa comprobación de lo que una lectura atenta ya permite intuir: que el novelista vallisoletano vincula los cuentos a experiencias esenciales de la vida, y concretamente al fenómeno de la escritura y la lectura (pueden servir como ejemplos los siguientes pasajes: *El hilo azul* 127, 183 y ss., 247, etc.). La importancia que confiere a este tipo de relatos tradicionales queda confirmada por el hecho de que repare en observaciones que sobre distintos cuentos hacen otros autores —Ana María Matute o Italo Calvino, por ejemplo (*El hilo azul*, 127, 211, 269)—; como si el acervo ancestral de los cuentos folklóricos fuese una encrucijada en la que encontrarse con aquellos contemporáneos que, como él, conocen y aprovechan el valor universal del relato tradicional. Incluso, dedica varios textos a la reflexión acerca del papel de los cuentos en la formación humana, confirmando que un acercamiento a su obra desde esta perspectiva es definitivamente conveniente: en “Pagar una prenda”, “La princesa del guisante” (*El libro de los encargos*, 17-31, 36-42). Incluso, en el artículo “En compañía de Alicia” se refiere explícitamente al conocido ensayo *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bruno Bettelheim (*El hilo azul*, 197-200), calificándolo de “inteligente”; él mismo expresa un punto de vista cercano al de Bettelheim cuando afirma que los cuentos “[...] no engañan acerca de cómo es el mundo. Ofrecen al niño un cobijo, pero sin impedirle la contemplación de la realidad contradictoria y desnuda”. (*El hilo azul*, 184; véase también “La lectura y los niños”, en *El hilo azul*, 177-181). No pueden extrañarnos ni su familiaridad con esta lectura ni la interpretación que de los relatos populares hace en los textos mencionados, pues recordemos que Martín Garzo es Licenciado en Psicología y que durante muchos años ha ejercido la psicología clínica profesionalmente.

El acercamiento que aquí propongo dista mucho de pretender dar satisfacción a todas estas exigencias: me ceñiré únicamente a uno de los libros de Gustavo Martín Garzo, *La princesa manca* (1995), y aun dentro de este, solo a algunos de los elementos narrativos tomados del *folktale*. La magnitud de este aspecto en la obra del narrador vallisoletano rebasa los límites del presente trabajo, y requiere un estudio más extenso y detallado, ya que la materia está lejos de agotarse, incluso aunque otros críticos ya hayan dedicado interesantes trabajos al mismo tema. Es el caso de Monserrat Amores García, quien ha estudiado acertadamente la presencia del motivo folklórico de “la serpiente y el pastor” en *El pequeño heredero* (1997).

Más estrechamente vinculado el tema señalado está el artículo de Juan Fernández Senís, centrado precisamente en *La princesa manca*, cuya relación (de semejanza, pero también de diferencia) con el *Sendebar* analiza, advirtiendo que el novelista parte del vasto acervo de la cuentística tradicional para crear “una historia en la que se suceden motivos clásicos —el bosque, la princesa con una tara física, la princesa que duerme, el rey que promete todo a alguien a quien ha dañado, el héroe, la maldición— enhebrados a su manera” (394-395), y en esta *manera*, posmoderna (pese a la antigüedad de los materiales, o quizá justamente por ella)

es donde radica la originalidad de esta novela, y en general de toda aproximación del autor a la narrativa folklórica. En palabras de Fernández Senís,

El uso que se hace en *La princesa manca* no sólo de la narración marco, sino también de otras características de los cuentos tradicionales, localizables ya desde el primer párrafo, no son consecuencia de una imitación servil o una reproducción mimética, sino de una relectura y una actualización de la tradición, determinadas por (y puestas al servicio de) su propio horizonte de expectativas, que es el de un escritor / lector (el propio Gustavo Martín Garzo, que es las dos cosas a la vez) contemporáneo (Fernández Senís, 395).

En consonancia con estas palabras, un acercamiento a los motivos del *folktale* en la narrativa de Martín Garzo no debe tener como único objetivo enumerar y comparar, sino poner de manifiesto cómo opera la sensibilidad actual, posmoderna, sobre unos materiales tradicionales: como podrá verse, los motivos de la narrativa tradicional que forman parte de *La princesa manca* pertenecen a un caudal de relatos, creencias y mitos remoto, pero su tratamiento no.

## LA ESTRUCTURA NARRATIVA

En el plano de la estructura narrativa, *La princesa manca* rinde tributo a las colecciones de origen oriental, como el *Panchatantra* y las *Mil y una noches*, y a la multitud de obras europeas que a lo largo de la Edad Media adaptan y reutilizan tanto su organización como muchos de sus temas: es el caso del *Calila e Dimna* o el *Sendebär*. El ya citado artículo de Fernández Senís analiza las semejanzas con este último libro, no necesariamente debidas a una influencia, sino posiblemente fruto de la coincidencia natural al emplear el mismo marco narrativo de la colección de cuentos de tipo medieval. La principal de las características que asemejan la obra de Martín Garzo a la colección hispánica del siglo XIII es la estructura, con una historia-marco en la que se van entreverando otras historias, contadas por los personajes de la historia marco. A su vez, cada una de esas historias contadas puede contener nuevas historias puestas en boca de alguno de los personajes, y así sucesivamente, conformando una estructura conocida como “cajas chinas”, frente a la variante más simple, donde la historia-marco contiene distintos cuentos contados por personajes, pero estos cuentos no contienen nuevas historias.

La estructura de *La princesa manca* es la siguiente:

Historia-marco: Esteban y la manita.

- Historias relatadas en el aserradero en torno al fuego: Narrador: estudiante: Historia de Solimán
  - El sueño que el extranjero relata a Solimán.
    - > Historia que el jardinero relata al rey
- Historias relatadas en el aserradero en torno al fuego: Narrador.
- Historias relatadas en el aserradero en torno al fuego: Narrador: Esteban. Historia de la manita

Tal y como Fernández Senís ha demostrado, existen sustanciales diferencias entre este esquema y el del *Sendeban*, donde solo una de las historias incluidas en la historia marco contiene a su vez una historia, que además es mínima (se trata del cuento primero, “Leo”; Lacarra, *Cuentística*, 61), y donde la motivación de las historias contadas es muy simple (los personajes cuentan las historias a modo de *ensiempro* para aconsejar al rey), frente a lo que ocurre con *La princesa manca*: en esta, la última historia contada en torno al fuego la cuenta el protagonista de la historia marco (Esteban), y nos devuelve al punto de partida porque consiste en contar lo que de hecho ha sucedido en la historia marco hasta el mismo momento de contar en torno al fuego, y además condiciona lo que sucederá en la historia-marco a partir de ese momento (el estudiante roba la manita *porque* ha oído la historia de Esteban) (Fernández Senís, 396-397). Ahora bien, estos hechos (el protagonismo de Esteban, que lo distingue del resto de narradores en torno al fuego, y el hecho de que la historia que él relata sea la historia principal, que continúa en una dirección determinada precisamente a causa del relato de Esteban) llevarían a considerar que *La princesa manca* coincide, más que con el modelo de la “historia-marco”, propio del *Sendeban*, con el del “ensartado”, que Lacarra define como “un caso de encadenamiento [...] con la particularidad de poseer un personaje central único o protagonista” (Lacarra, *Cuentística*, 62).

## LA CARACTERIZACIÓN DEL HÉROE

El comienzo se ajusta al modelo del cuento infantil de raíz folclórica: tiempo y espacio remotos e indeterminados: “Hace muchos años, en el corazón de un remoto bosque, vivió un muchacho muy bondadoso” (15). El oficio del chico (leñador) es también habitual en los *folktales* (y el propio Gustavo Martín Garzo ha leído “Los hijos del leñador”, para una serie de cuentos populares castellanos preparada por la Fundación de la Lengua<sup>4</sup>); no así el detalle de que tenga un nombre propio (Esteban): que los cuentos populares, por lo general, rechazan: los protagonistas tienen apelativos que obedecen a lo más distintivo de su físico (Garbancito,

Pulgarcito, Blancanieves, Cenicienta, Barbazul<sup>5</sup>), de su indumentaria (Caperucita Roja, Piel de Oso, el Gato con Botas) o de su actitud (la Bella Durmiente, el Sastrecillo Valiente), o, como mucho, son nombres lo suficientemente comunes como para actuar como nombres genéricos (Juan sin Miedo es Cualquiera sin Miedo, así que lo distintivo es su actitud). Cierta es que hay excepciones como Hansel y Gretel o Rapunzel, pero lo habitual es la indeterminación nominal que favorecería la identificación del oyente (especialmente el niño) con el protagonista (“[Contrariamente al mito] el cuento de hadas deja bien sentado que habla de todo el mundo, de gente como nosotros”, Bettelheim, 58).

Otra de las informaciones contenidas en el párrafo de apertura del libro, sin embargo, sí se ajusta a un esquema de partida muy frecuente en los cuentos de hadas y cuentos maravillosos: “Sus padres murieron muy pronto, quedando así al amparo de su abuelo, quien se había ocupado de él hasta el momento en que cumplió doce años. Entonces también murió su abuelo, haciéndole comprender con ello que todo lo que nacía estaba destinado a morir” (15). El planteamiento está, como vemos, muy próximo al que Bettelheim describe como prototípico de un buen número de cuentos de hadas:

[...] muchas historias de hadas empiezan con la muerte de la madre o del padre; en estos cuentos, la muerte del progenitor crea los más angustiosos problemas, tal como ocurre (o se teme que ocurra) en la vida real. Otras historias hablan de un anciano padre que decide que ha llegado el momento de que la nueva generación se encargue de tomar las riendas. Pero, antes de que esto ocurra, tiene que demostrar que es digno e inteligente. (16)

El punto de partida del libro de Martín Garzo participa de ambas posibilidades mencionadas por Bettelheim, ya que los padres de Esteban han muerto y él se ha criado con su abuelo, pero además este acaba de morir al comenzar la historia. En su aventura, Esteban encontrará otras dos figuras patriarcales, el anciano del camino (que le lega el cofre con la manita) y el profesor Arcimboldo, ambos iniciadores y ayudantes del héroe en los misterios de la historia (de la vida).

## LA MANO

Contradiendo en parte el título del libro, la heroína de esta historia, al menos en su mayor parte, no es una princesa manca (esta no aparece hasta la página 121, aunque, como veremos, en realidad lo hará por partida doble), sino una mano. Una pequeña mano cortada, que tiene vida propia y se gana el afecto de Esteban (el chico estará dispuesto, incluso, a alimentarla con su sangre durante algún tiempo). Es curioso constatar que el motivo de la heroína manca ya había aparecido en *El lenguaje de las fuentes*: María ha nacido sin una mano y, al igual que le ocurre al rey de *La princesa manca*, la malformación congénita de la niña trastorna a su

padre, que primero abandona el hogar, y más tarde regresa, obligando a María (a la que sin embargo adora) a ocultar esa carencia que la diferencia del resto de las niñas. El tema de la marca física (sea o no amputación) que distingue al héroe o la heroína es frecuentísimo, tanto en el cuento popular como en el mito: Edipo es el de los pies hinchados y Podalirio el de los pies negros; en “Los cisnes salvajes” uno de los hermanos conservará siempre, en lugar de brazo, un ala de cisne<sup>6</sup>. El propio escritor se plantea, en un artículo sobre el pintor mexicano José Luis Cuevas titulado “El hombre del saco”, la recurrencia de las mutilaciones en el folklore, el martirologio, la literatura... Y desliza una interpretación simbólica de gran interés: la amputación sería, a la vez, metonimia de la castración (quizá también del cuerpo femenino, aparentemente “castrado”) y del silencio:

Son muchas las historias en que ese miembro amputado, o el cuerpo que resulta tras la escena del troceamiento, lleva a partir de entonces una existencia lamentable, siniestra, abierta a todos los horrores. Es decir, una existencia de la que no puede hablarse. Cortar, pues, una parte del cuerpo equivale a privarle del sexo, pero también, y sobre todo, hacerle enmudecer. (*El libro de los encargos*, 134).

Pero la emasculación, el amordazamiento, es en vano, porque la parte amputada, la manita, recorre el mundo con vida propia, siniestra y fascinante. De igual modo, la princesa terminará negándose a ocultar su tara, exhibiendo su muñón, para disgusto del padre (la invitación a una lectura psicológica del rechazo del rey padre a aceptar la mutilación de la hija queda, por supuesto, abierta). En otro lugar, refiriéndose a otro cuento (la Cenicienta, donde la amputación simbólica es el zapato perdido), Martín Garzo apunta nuevamente a la interpretación sexual: “Es un rastro. Si es indiscutible su significación sexual, no lo es menos que la sexualidad aquí es vista en toda su misteriosa grandeza. Señala el lugar de la pérdida, pero también el de la restitución.” (*El libro de los encargos*, 160). Creo que estas palabras son válidas también para leer *La princesa manca*.

## LA FUENTE MÁGICA

Dentro del relato que el jardinero cuenta al rey (dentro del sueño que el extranjero cuenta a Solimán, dentro del relato que el estudiante relata en torno al fuego), aparecen dos motivos de la tradición folklórica: el estanque mágico (en este caso, da entrada a otro mundo<sup>7</sup>) y el motivo de la flor que causa el olvido:

No podía decir cuánto tiempo pasó en aquel jardín, pero muy pronto empezó a sentirse raro, como si algo esencial le faltara. Cuando querían comer se dirigían a unas flores extrañas, de color blanco, semejantes a las azucenas, y sorbían de sus pétalos una sustancia dulcísima. Se dio cuenta de que aquella sustancia operaba sobre su memoria

haciéndole olvidar. Se olvidó de su propio nombre, del lugar de donde venía y de lo que había venido a hacer a ese lado del jardín. (54-55).

El tema de la flor que produce el olvido se relaciona con el episodio de los lotófagos de la *Odisea* (canto IX).

Transcurrido un tiempo indeterminado, pero sin duda largo (ya que el protagonista del relato “añoraba el paso de las estaciones, la explosión de las tormentas, el empleo de la palabra, el trabajo que sostenía la vida [...]”, 55), por fin logra recuperar la memoria (privándose, con lo que le resta de voluntad, de comer las flores). El jardinero regresa, a través del estanque, a su mundo, y comprueba que en este apenas han transcurrido unos instantes:

Se hundió en el estanque y regresó a su mundo. Antes de meterse en el estanque había puesto a llenar su cántaro en la fuente y, al salir, el agua aún no rebosaba de su boca. Comprobó que lo que para él fueron semanas, cuando no meses o años enteros, en este mundo apenas había sido el tiempo que tarda un cántaro en llenarse, y loco de alegría corrió al encuentro de los suyos, a los que no llegó a decir ni una sola palabra referente a aquellos sucesos. (55)

El tema de los mundos comunicados pero donde la vivencia del tiempo es diferente tiene una larga tradición literaria: quizá la versión más célebre sea el “Rip van Winkle”, de Washington Irving, con un desarrollo inverso (pues en este caso, lo que van Winkle experimenta como un breve sueño resulta haber tenido, en el mundo real, una duración de años). Entre nuestros narradores contemporáneos, José María Merino ha recreado el tema, a partir del modelo de Washington Irving, en “La noche más larga” (relato incluido en *Cuentos del reino secreto*).

## LA MUCHACHA ENAMORADA DEL JABALÍ

Otro de los pastores sentados en torno a la hoguera toma la palabra para relatar una historia cuyo final desdichado adelanta. Aunque no da un tiempo ni un lugar concretos, sí vincula la historia a la tradición judía: “Era [...] una historia desgraciada que revelaba lo terrible que podía ser la vida con 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” (67). En el relato, una hermosa joven llamada Raquel (ya sabemos que la aparición de nombres propios es extraña al modelo de cuento popular), se enamora de un jabalí blanco. Trastornada, la chica intenta obtener el amor del animal de varias maneras, como “vestirse con pieles de jabalíes para hacerle creer que era una hembra de su especie” (69). El tema recuerda al amor desesperado de Pasifae, reina de Creta, por el Toro, que la lleva a pedir a Dédalo

que fabrique una estructura de madera con forma de vaca y recubierta por la piel de una vaca, en la que ella se mete, apareándose así con el toro; como es sabido, de este coito contra natura nace el Minotauro (el episodio se relata en Apolodoro, *Biblioteca*, III, 1, 3)<sup>8</sup>. En el relato sobre Raquel es innovador con respecto al modelo tradicional de las colecciones de historias la inseguridad que el narrador manifiesta respecto al verdadero desarrollo de los hechos de cuenta: “A partir de aquí, los relatos eran confusos, aunque en todos ellos intervenía la magia” (69). Al parecer, la chica visita a un rabino “que vivía en la región de Obaba” (69)<sup>9</sup>, y que le ofrece convertirla en hembra de jabalí, manteniendo su conciencia humana, pero sin el don de la palabra (69). El tema recuerda, evidentemente, al del cuento de la sirenita<sup>10</sup>, aunque no coincide por completo con él. La sirenita de Andersen renuncia a su voz, su cola de pescado y su vida de trescientos años bajo el mar, a cambio de una forma humana que le permita lograr el amor del príncipe y un alma inmortal; el relato de *La princesa manca* es, si cabe, más terrible, ya que el alto precio lo paga una muchacha humana a cambio de adquirir figura de jabalí, lo que resulta un intercambio a todas luces poco ventajoso, motivado por un amor absurdo (el amor de la sirenita por un hombre, aunque también contravenga la naturaleza, se antoja a los oyentes más comprensible). Cuando Raquel regrese a su aldea, despojada de la palabra, tendrá que recurrir a un truco para ser reconocida: separar sus prendas de vestir de otros objetos y ropas (76). La necesidad de un truco como este para demostrar la identidad propia, o bien averiguar la de alguien (lo que viene a ser la *anagnórisis* del teatro clásico), es frecuente en los *folktale*: recuerda al cuento de la gata convertida en mujer cuya verdadera naturaleza queda cómicamente de manifiesto cuando, al ver un ratón, se lanza sobre él, y también se encuentra en el motivo del zapato de Cenicienta.

La historia de Raquel resulta especialmente trágica, porque para los judíos el jabalí es un animal impuro<sup>11</sup>. Al final, se introduce una breve pero certera reflexión sobre la identidad que se aparta del modelo de relato tradicional, trasladando el sentido del cuento a un pensamiento y visión del mundo posmodernos:

El jabalí permaneció largas horas mirándoles [a unos gitanos que danzan en torno a una hoguera]. Había en sus ojos una expresión humana, de compenetración y distancia profunda con lo que veía. Como si pensara que era allí, alrededor de la hoguera, en el corazón vertiginoso de aquel baile, donde estaba su verdadera identidad, mientras que el ser que contemplaba la escena, condenado a un destino de oscuridad, no era sino la imagen misma de su fracaso. (78)

## EL DOBLE

Son incontables las apariciones del motivo del doble, fuera ya del folklore, en la literatura culta: desde *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1885), de R. L. Stevenson hasta los múltiples juegos de desdoblamiento propuestos por Jorge Luis Borges<sup>12</sup>. Entre los coetáneos de Martín Garzo, es curioso constatar que, de nuevo, el tema ha sido tratado por José María Merino en las historias que componen *Cuatro nocturnos* (Madrid, Alfaguara, 1999). Aunque el autor de *La princesa manca* es, por su estilo y planteamientos, muy diferente de Merino, ambos coinciden en el interés por la intersección entre lo cotidiano y lo fantástico, al que dan cauce mediante soluciones distintas.

En *La princesa manca*, cuando Esteban es recogido por un joven matrimonio que vive en el bosque. La mujer es muy hermosa, aunque le falta una mano; el marido también tiene una marca física, una falta que le hace singular: su pecho está atravesado por una flecha. Un día, no encontrando a la hospitalaria pareja en la casa, Esteban decide salir al bosque y, caminando, encuentra un mercado. Allí está la carreta del Profesor Arcimboldo, que se dirige a Esteban con estas palabras: “Te conozco [...], 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” (116-117). La historia da comienzo en el capítulo siguiente, titulado, como el libro, “La princesa manca”. En él se relata la historia de un rey con una única hija que carece de una mano. La falta mortifica al padre, que trata de ocultarla de diversas maneras (suplir la extremidad con una mano ortopédica, obligar a todas las muchachas del reino a ocultar un brazo...). Un buen día, un anciano aparece en la corte. Es el padre de un niño al que el rey, años atrás, hirió de muerte en una cacería, por error, atravesándole el pecho con una flecha. El anciano pide, como compensación, que el rey le entregue a su hija para que el joven herido la despose. El rey, horrorizado, se niega, y a causa de ello, quizá maldicida por el anciano, la princesa cae en un profundo sueño (el desarrollo del relato entronca aquí, evidentemente, con *La bella durmiente*). El lector, naturalmente, a estas alturas del relato ha reparado en que la princesa y la joven esposa de la cabaña del bosque son la misma persona, como también sabe que el hijo del anciano es el esposo de la princesa. La identidad se resuelve en el capítulo XXI, titulado “La princesita y su doble”, cuando Esteban revela al rey “Que mientras su hija estaba acostada en el lecho, otra como ella, que era a la vez ella misma y una diferente, actuaba y vivía en el corazón del bosque en compañía de un hombre cuyo pecho estaba atravesado por una flecha”. (155). La negativa del rey a la unión de su hija con el joven herido no puede impedir que lo que debe ser sea:

La princesa se había dividido en dos por esa invocación y, mientras una se reunía con su futuro esposo, la otra se quedaba dormida a su lado [al lado de su padre, el rey], como si estuviera muerta, porque las muchachas cuando se hacían mayores dejaban

de pertenecer a sus padres y éstos solo podían retenerlas a su lado privándolas de su propia vida, en un estado que en todo recordaba a la muerte (156).

El motivo se prestaría, desde luego, a una sugerente lectura psicoanalítica: la negativa del padre a aceptar la madurez de la hija, su marcha del núcleo familiar y su independencia, no logran evitar que la naturaleza siga su curso: la joven que parece permanecer en el hogar del padre, cae en un letargo aparente<sup>13</sup>, pero lleva una vida paralela en que se ha unido a su esposo y vive fuera del dominio paterno.

En dos artículos —“El elefante blanco” y “Los guardianes celestes”—, Martín Garzo recuerda cómo llamó poderosamente su atención un reportaje sobre una zona de Capadocia; en él se describía una ceremonia previa a la boda: las mujeres del pueblo se reunían con la novia y cantaban tristes canciones de despedida. Al amanecer, “ofrecían a la novia un espejo para que se despidiera de la que había sido hasta ese mismo instante” (“El elefante blanco”, en *El hijo azul*, 218). El escritor encuentra afinidad entre este ritual y los versos del *Cantar de los cantares* en los que se menciona a una hermanilla que podría ser, no como indican los exégetas bíblicos, la hermana menor de la novia, sino la novia misma,

esa parte de sí misma que queda fuera, que tiene que ver con el tiempo de su infancia, con aquella que fue antes de la boda, pero también con esos otros deseos que esa relación excluyente que mantendrá a partir de ese instante con su nuevo esposo, con lo real, le impedirán expresar”. (“Los guardianes celestes”, *El libro de los encargos*, 58)

## CONCLUSIONES

Muchos otros motivos tomados del folklore ancestral se entrecruzan en *La princesa manca*, manteniendo el sabor de las tradiciones orales de orígenes remotos, así como la simiente de una enseñanza vital. En las manos de un autor contemporáneo como Gustavo Martín Garzo, el desarrollo de esos motivos es, sin embargo, muy distinto del original. Esto no puede sorprendernos: de hecho, ya las versiones de Andersen, los hermanos Grimm o Perrault son versiones debidas a autores cultos, que someten los antiquísimos materiales del folk-tale —en muchos casos vinculados a mitos y creencias remotos— a un tratamiento más acorde con la sensibilidad moderna. Con sensibilidad moderna me refiero tanto al gusto literario como a la moralidad de los cuentos: las versiones de los autores son más elaboradas literariamente, y en algunos casos el mensaje moral se ha transformado (el caso de Perrault es paradigmático a ese respecto). Gustavo Martín Garzo también modifica a su gusto el gran acervo del folk-tale. La simplicidad, que es una nota característica de estos relatos, da paso a una gran complejidad: como hemos visto, diversos motivos de cuentos diferentes se entrecruzan y en algunos casos se alejan del mensaje original del cuento inspirador, adquiriendo un sentido

novedoso. El caudaloso río de los cuentos sigue su curso, y de la misma manera que no es posible bañarse dos veces en el mismo río, tampoco un cuento es nunca el mismo cuento.

## NOTAS

<sup>1</sup> Escritos originalmente en catalán; en español se han publicado en *El porqué de las cosas* (1994; versión en catalán, titulada *El perquè de tot plegat*, aparecida en 1993) y han sido recogidos después en *Ochenta y seis cuentos* (Barcelona, Anagrama, 2001; la versión en catalán, *Vuitanta-sis contes*, en Barcelona, Quaderns Crema, 1999).

<sup>2</sup> Muy anterior, y más interesante, es *The company of wolves* (1984), dirigida por Neil Jordan, que aborda libremente la historia de Caperucita adentrándose en su trasfondo de admonición contra los peligros del despertar sexual, puesto de relieve por estudios psicoanalíticos como los de Bruno Bettelheim.

<sup>3</sup> Utilizaré de manera genérica el término *folktale* para referirme a estos relatos de origen remoto y oral, independientemente de que su versión más conocida nos haya llegado a través de una compilación escrita oriental (como las *Mil y una noches*), u occidental y más moderna (los cuentos de Perrault, Andersen o los hermanos Grimm), e incluso aunque se fundan con el mito (por ejemplo, el motivo folklórico del *doppelgänger*, presente en algunos cuentos y a cuya rentabilidad en *La princesa manca* me referiré más adelante, está también en un conocido episodio de la mitología griega como es la historia de Anfitrión, por otra parte tan emparentada con la de Uther Pendragón, en el ciclo artúrico). Bettelheim prefiere utilizar como denominación genérica “cuentos de hadas”, y pese a reconocer lo problemático de la etiqueta (en la mayor parte de ellos, las hadas ni siquiera aparecen), y dejando constancia del vínculo con el mito, aunque también de las diferencias apreciables entre ambos -el mito es, por lo general, más pesimista, y el héroe mítico representa un modelo de comportamiento más riguroso, que fortalece el super-yo, mientras que el cuento de hadas, en opinión del célebre psicólogo infantil, alimenta el yo del niño- (Bettelheim, 38-39, 51-59).

<sup>4</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=R8h3XVjZECs>

<sup>5</sup> Barbazul es uno de los cuentos predilectos de Martín Garzo, al que se refiere en numerosas ocasiones, con frecuencia para hacer de él un símbolo de la escritura o la lectura (que es también traspasar la puerta prohibida, desvelar lo que permanecía oculto tras el veto).

<sup>6</sup> El cuento es otro de los predilectos del vallisoletano, que lo menciona en *El libro de los encargos* (56-57, 132) y *El hilo azul* (127-131).

<sup>7</sup> Curiosamente, el mismo tema –aunque con un tratamiento muy apartado del *folk-tale*– tiene un microrrelato de Luis Mateo Díez titulado “El pozo” (*Los males menores*, 140).

<sup>8</sup> En *El jardín dorado* (Barcelona, Lumen, 2008), Gustavo Martín Garzo novela, muy libremente respecto de la tradición, la vida del Minotauro antes y después de ser encerrado en el Laberinto.

<sup>9</sup> La elección de *Obaba* como topónimo es un homenaje a Bernardo Atxaga, creador de una región así llamada en su libro *Obabakoak* (San Sebastián, Erein, 1988), escrito en lengua vasca y traducido al español como *Historias de Obaba* (Barcelona, Ediciones B, 1997; *Obabakoak* fue Premio Nacional de Narrativa 1989). Igualmente, el título del capítulo XV. “A la orilla del pozo”, puede ser homenaje a la escritora vallisoletana Rosa Chacel: una de las obras menos conocidas de Chacel es un poemario titulado *A la orilla de un pozo* (1936). Martín Garzo ha manifestado en repetidas ocasiones su admiración por Chacel, a quien ha dedicado varios artículos.

<sup>10</sup> Precisamente Gustavo Martín Garzo es autor del prólogo a *La sirenita y otros cuentos*, de Hans Christian Andersen (Madrid, Anaya, 2004).

<sup>11</sup> Frazer ya señalaba que en la actitud de los judíos hacia este animal se confunden el rechazo y la adoración (*La rama dorada*, 537).

<sup>12</sup> Paralelamente, es también muy amplia la bibliografía existente acerca del tema del doble en la literatura, desde los estudios pioneros, y aun imprescindibles, de Otto Rank y R. Rogers.

<sup>13</sup> Bettelheim interpreta *La bella durmiente* como un cuento alusivo al periodo de letargo que frecuentemente precede a la madurez sexual (315-317).

## BIBLIOGRAFÍA

- Amores García, Montserrat. “*El pequeño heredero*, de Gustavo Martín Garzo: a propósito del relato tradicional de la serpiente y el pastor (T 155 A)”, *Garzoa* (2005) 5, 9-32.
- Apolodoro. *Biblioteca*. Madrid: Gredos, 2002.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furió. Barcelona: Crítica, 1979 (3ª ed.).
- Díez, Luis Mateo. *Los males menores*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- Frazer, James G. *La rama dorada*. Madrid: FCE, 1986 (2ª ed., 11ª reimp.)
- García Galiano, *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004.
- Gutiérrez Gómez, Carlos. *Dejémonos de cuentos*. Valladolid, Grammlea, 1994, 9-12.
- Lacarra, M<sup>a</sup>. Jesús. *Cuentística medieval en España. Los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.
- “Introducción” a *El Sendebär*. Madrid: Cátedra, 2005 (4ª ed.), 13-59.
- Martín Garzo, Gustavo. *La princesa manca*. Madrid: Ave del Paraíso, 1995.
- *El lenguaje de las fuentes*. Barcelona: Lumen, 1993.
- *El valle de las gigantes*. Barcelona: Destino, 2000.
- *El hilo azul*. Madrid: Aguilar, 2001.
- *El libro de los encargos*. Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- *El jardín dorado*. Barcelona: Lumen, 2008.
- Merino, José María. *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Monzó, Quim. *Ochenta y seis cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Ramos, Rosa Alicia. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Rank, Otto. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Neuausgabe: Wien: Turia & Kant, 1993 (1º ed. 1925). Traducción española: *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones, 2004.
- Rogers, R., *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Santos Saz, Margarita. “El mundo fantástico de Martín Garzo: *El lenguaje de las fuentes*”, en Fariña, M<sup>a</sup>. Jesús y Troncoso, Dolores, eds., *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco*. Vigo: Universidad de Vigo, 2001, 243-260.

Sendino, Juan. *Cuerpo de blasfemia y otros cuentos*. Valladolid: Difácil, 2002.

Senís Farnández, Juan. “Las raíces del bosque (*La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo, y la cuentística medieval)”, *Estudios humanísticos. Filología* (2005), 27, 391-403.

Tanarro, Angélica. “El mundo mágico de Martín Garzo gana el premio Castilla y León de las Letras”. *El Norte de Castilla* (15/3/2008), 14.