



Revista de Filosofía Open Insight

ISSN: 2007-2406

openinsight@cisav.org

Centro de Investigación Social Avanzada

México

Junco, Ethel

Afirmación de lo sagrado en el cuento maravilloso

Revista de Filosofía Open Insight, vol. X, núm. 20, 2019, Septiembre-, pp. 145-167

Centro de Investigación Social Avanzada

México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421664628008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Afirmación de lo sagrado en el cuento maravilloso

Affirmation of the sacred in the fairy tale

Ethel Junco

Universidad Panamericana, Campus Aguascalientes, México

ejunco@up.edu.mx

Recibido: 29/09/2018 • Aceptado: 18/06/2019

Resumen

Estudiamos el cuento maravilloso, de acuerdo a textos de la antología de los Hermanos Grimm, para destacar el carácter sagrado del camino del héroe y con el fin de relacionar el viaje geográfico con el tránsito de aprendizaje del alma. Tras establecer las dimensiones del cuento en orden a su estatuto literario, filosófico, religioso y pedagógico, concluimos afirmando que los cuentos maravillosos esclarecen la relación de hombre y naturaleza, integrados a un orden sagrado.

Abstract

We study the fairy tale according to texts of the Brothers Grimm anthology, to highlight the sacred character of the hero's path, in order to relate the geographical journey with the learning transit of the soul. After establishing the dimensions of the tale in accord with its literary, philosophical, religious and pedagogical statute, we conclude affirming that the fairy tales clarify the relationship of man and nature and conceive them as integrated to a sacred order.

Keywords: Fairy tale, Grimm, pedagogy, sacred character, soul's journey.

Palabras clave: Carácter sagrado, cuento maravilloso, Grimm, pedagogía, viaje del alma.

Introducción

La manifestación estética es espacio privilegiado dónde conocer y gustar la tradición. La literatura tiene en ello una función suprema. Las más antiguas y sutiles expresiones de la sabiduría toman forma y se transmiten a lo largo de los siglos en los cuentos populares; a través de ellos, se abre a la pregunta filosófica y transita una vía fundamental de educación.

La intención de este trabajo es acentuar un motivo de unidad en los cuentos tradicionales, a saber, de qué manera efectiva y constante los cuentos maravillosos han sido medio de comunicación de lo sagrado y, entonces, cómo podrían hoy, en esta urdimbre de mundo posmoderno, seguir siéndolo también. Entendemos el motivo como centro temático que reaparece y da firmeza estructural (Kayser, 1976: 77).

La lectura propuesta debe protegerse de ciertos vicios hermenéuticos: el primero y fundamental, la aplicación de categorías normativas evolucionistas a la literatura. Hay en el testimonio del origen un dato pleno por antonomasia, un todo mítico de cuyo desgramamiento y dispersión se proyecta un horizonte de sentido. Desde tal perspectiva, lo actual no es superior semánticamente, sino en cierto modo un empañamiento, una pérdida de claridad respecto de aquel supuesto original o prototipo. Los testimonios literarios recogidos de la tradición oral fueron aceptados como mensajes de la antigüedad en estado genuino, sin influencia de las instituciones modernas (Apo and Hackston, 2007: 20). Los estudiosos de los siglos XIX y XX tomaron el sentido simbólico, que para los contemporáneos del cuento eran significaciones más directas, y lo relacionaron con las experiencias primitivas de los pueblos que los habían generado (Zipes, 1977: 412). Para nosotros, es preciso buscar el significado en las constantes sobre las que la narración insiste.

Los textos elegidos para la fundamentación pertenecen a la reconocida antología de los hermanos Grimm, *Kinder und Hausmärchen* (“Cuentos de niños y del hogar”), y su lectura se realiza con la circularidad de la mirada hermenéutica; por ende, sus conclusiones no serán taxativas, sino respetuosas propuestas para mejoradas lecturas; seguimos el criterio de Hans-Georg Gadamer en su autobiografía intelectual: “Un mal hermeneuta es aquel que quiere tener la última palabra” (2010:108). Intentaremos acercar el sentido de las acciones del héroe y de su entorno con conciencia de que no son reductibles a una explicación monolítica. Es decir, no nos mueve el conocimiento de un hecho en sentido fáctico, sino del lenguaje que transforma la experiencia y la representa creativamente (Calabrese, 2017: 211); desde la búsqueda del símbolo que entraña, es posible pensar su finalidad, dato que es universalizable. Entendemos la noción de «símbolo» en su valor etimológico; en tanto *symballein* significa «acercar», «reunir», el símbolo es una parte que, al mostrarse, sugiere su complemento, una señal para reconocer y reconocerse.

El primer acceso confina a la literatura en los límites de la anécdota y del entretenimiento más o menos reemplazable; el segundo, la convierte en vía de pensamiento, pues se puede seguir una consigna de autoconocimiento y un fundamento de vida. No hay historia del hombre sin su registro en signo, sin su narración. La relación entre infancia del mundo e infancia del hombre se ata a través de relatos que entroncan lo sabido con lo ignorado, lo deseado con lo prometido. Contar y cantar fueron las acciones iniciales de la memoria histórica. Contar y cantar nacieron como modos de retención, pero, sobre todo, de celebración de lo recibido y de voluntad de donación. Si los alcances del mundo son la tribu o la infancia, el pueblo o la familia, es decir, si aún no nos hemos asomado a lo exterior y lejano y carecemos de experiencia de vida, la mayoría de las cosas son inimaginables; la literatura, entonces, obra como recurso de expansión de nuestros límites. Pero «expansión» no solo debería entenderse como anticipación imaginativa, no como sustitución de experiencias seguramente improbables por extraordinarias (habitar el vientre de una ballena o sobrevolar en alfombras veloces palacios orientales), sino como advertencia y profundización. La literatura se adelanta para sugerir a la

vida, necesariamente laberíntica, desde la mirada particular. La visión en espejo permite analogías personales. Tras las experiencias, espera un sentido final, que enraíza con el misterio de la vida.

Aunque los símbolos que la tradición ha vertido en los cuentos se desgastan con las civilizaciones y pierden pureza (Propp, 1977: 140), la encrucijada de todo hombre sigue siendo aproximadamente la misma. Por eso, las imágenes incorporadas en la niñez, y en tanto los cuentos de hadas se consideran literatura infantil por excelencia (Warner, 1988: 159), son cauce para pensar las cuestiones existenciales.

Este plan requiere el cumplimiento de los siguientes puntos: en primer lugar, señalar qué es un cuento maravilloso; en segundo lugar, precisar qué acepción damos al concepto de «sagrado»; en tercer lugar, caracterizar la trama a partir del viaje del héroe; en cuarto lugar, relacionar el viaje espacial con la vía de aprendizaje del alma; en quinto lugar, establecer las dimensiones del cuento en orden a su estatuto literario, filosófico, religioso y pedagógico. Tras esto, podemos concluir afirmando cómo los cuentos maravillosos concentran motivos que esclarecen la relación integrada de hombre y naturaleza con un orden sagrado.

Análisis

❖ El cuento maravilloso

Los cuentos maravillosos o cuentos de hadas son modelo de la literatura infantil desde el siglo XIX (Bortolussi, 1987: 7). El cuento de hadas pertenece a la literatura folklórica de tradición oral, distinguiéndose de los posteriores cuentos literarios; aun cuando se hayan hecho recopilaciones, siguen perteneciendo al folklore, pues sus rasgos originales perviven en la fijación escrita y servirán de influencia para la ficción literaria hasta el presente (Benson, 2008).

Cuando la Modernidad recrea las versiones de cuentos, llegadas del Oriente o surgidas en la Edad Media, lo hace a conciencia de que se trata de planteos adultos que deben ser transferidos a niños y jóvenes porque propician un bien a futuro, al adelantarles situaciones vitales (Gallardo y León, 2008). La Antigüedad les reconoce una

privilegiada función educativa: el *Panchatantra*, por ejemplo, era el texto de los aristócratas hindúes; el mundo budista, persa, egipcio se recrea en el compacto de narraciones —apólogos, fábulas, leyendas— que llegan a Grecia a partir de Alejandro Magno y se fusionan con el *corpus* greco-latino y del Cristianismo adveniente. El complejo resultado de inculuración que resulta de ello reaparece en el Renacimiento, cuando las colecciones de cuentos en prosa sirven a la vez al entretenimiento y a la advertencia. De las colecciones primitivas traducidas al francés alrededor de 1560 nacerán los cuentos de Perrault, la investigaciones de especialistas como Mme D'Aulnoy y André Lang a quienes seguirán antropólogos, folkloristas, filólogos, todos inspirados en el espíritu de época y buscando huellas de un pasado absoluto en la tradición (Cooper, 2004). Sus precursores fueron los poetas Achim von Arnim y Clemens Brentano quienes trabajaron en la reelaboración de la poesía popular y publicaron, en 1806, *Des Knaben Wunderhorn* («El cuerno maravilloso del muchacho»).

A esta línea adscriben los hermanos Grimm, que fortalecen el criterio de identidad cultural y de resistencia intelectual en el período de la ocupación francesa. Ambos, Jacobo y Guillermo, comparten un interés común: ubicar referentes de la unidad germana en registros literarios pasados. Tras ese ideal se disponen a recorrer el país y a tomar contacto con el pueblo, para recibir los testimonios que guardan en su memoria; recogen entonces poesías y narraciones en versiones centenarias. La selección y recopilación de los primitivos relatos, imbricados en el tejido autóctono del pueblo, inicia el estudio teórico del cuento. En 1812 aparece el resultado: la primera recopilación de los Grimm con intención científica, acompañada de información lingüística e histórica, los *Kinder und Hausmärchen* (Soriano, 2001: 189), que será seguida de una segunda, en 1815. En las cinco ediciones de los *Cuentos para los niños y el hogar* incorporan cuentos que circulaban por Europa y, en particular, los desatacados de Perrault: *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente del Bosque*, *La Madrastra*. En cada una de ellas incluyen modificaciones morales edificantes o motivos nuevos por interés personal; las transformaciones mágicas o milagrosas constituyen la característica propia del género (Zipes, 2014: 54).

Tomaremos una definición formal de cuento de hadas para analizar y ajustar sus términos. Así, «cuento de hadas» es un:

[...] relato fantástico de origen popular, de trasmisión oral, con abundancia de elementos maravillosos y protagonizado por seres sobrenaturales (hadas, brujas, ogros, gigantes, duendes...) que se mueven junto con otros personajes de la narración, en una esfera de atemporalidad, en un mundo abstracto, de sueño y que tienen como dotes fundamentales la gracia primitiva y la ingenua frescura (Nobile, 1992: 50).

El origen popular lo ubica en el cauce de la literatura folklórica que aglutina saberes tradicionales y es fuente fidedigna de la identidad de los pueblos. Mas la ubicación del cuento maravilloso en el vasto cauce la literatura folklórica diluye su especificidad. Frecuentemente las compilaciones agrupan subespecies aptas para el entretenimiento, la advertencia moral o la determinación de normas de convivencia. Estas funciones, no excluyentes entre sí, sin embargo, no son propias del cuento maravilloso; tampoco son cauce de la visión y presencia de lo sagrado del mundo, que nos interesa relevar.

A todas las narraciones folklóricas se las conoce indefectiblemente por vía oral ya que se remontan a la prehistoria de la escritura, pasando a la fijación textual y a la imprenta con las necesarias adaptaciones. Pero, la peculiaridad del relato maravilloso es la interacción de elementos naturales y sobrenaturales, en convivencia y sin necesidad de justificación por parte del narrador. Es preciso distinguir que no son los seres sobrenaturales los que asumen el protagonismo, sino los que complican o auxilian al personaje humano. Justamente lo humano es el centro de la narración, en un paulatino «ir haciéndose» tal, mediante una naturaleza poco consciente de sí, que avanza a través del entramado de obstáculo y sacrificio. La noción de «mundo abstracto» refiere a lo no reconocido geográfica ni cronológicamente; la no determinación temporal está acompañada por la espacial, pues el «hacerse humano» no queda circunscrito a limitaciones físicas.

Es especialmente interesante que en una definición funcional se aplique la expresión «gracia primitiva», concepto donde se ubica el eje del significado. El componente preliminar es el ordenador: el mundo en estado primigenio se manifiesta y la gracia es el modo de ser del principio. El cuento evoca un escorzo del amanecer de la existencia en su frontera mostrativa, no de-mostrativa, donde las constantes son garantía para que la segmentación no separe de la raíz. La experiencia lectora frente a este tipo de relatos se vuelve «original», pues se suma como testigo al alumbramiento de una evidencia. Por eso se puede comprobar que este tipo de narraciones se afianzaron allí donde el asombro la imaginación son paradigmas válidos de conocimiento (Wortsman, 2013: 114).

Por último, «ingenua frescura» refiere especialmente a los personajes humanos que actúan con espontaneidad infantil, dejándose llevar por sus intenciones menos calculadas; «ingenuidad» en cuanto suspensión momentánea de la racionalidad aplicable a la recepción acrítica.

❖ La noción de lo sagrado

Encuadramos nuestra perspectiva de análisis con base en la noción que J. Pieper presenta en su obra *¿Qué significa sagrado?* (1990: 13-22). Según la etimología griega, *hagios*, «sagrado», «santo», se aplica por oposición a *koinós*, «común» o «usual». El espacio del templo, lugar «consagrado», se llama *témenos*, término que indica «lo que está separado de lo demás», de las otras cosas. Igualmente, el latín ofrece *sancire*, verbo del cual deriva *sanctus*, que también significa «delimitar». Para el romano, «santo» era lo delimitado y defendido de la exterioridad mundana.

«Lo sagrado» aparece puesto aparte, preservado, porque es incomparable en superioridad a todo lo que lo rodea; de ahí que reciba un tratamiento distintivo. El lugar y el tiempo sagrado se viven en forma distinta de su paralelo ordinario.

En necesaria relación, es preciso definir «profano», que etimológicamente no expresa oposición sino anterioridad: *pro-fanum* es lo que está delante de lo santo, a las puertas de lo sagrado. Preferir la

acepción de «lo que está delante» antes que «lo que está en contra» considera la diversidad del mundo, pero manteniendo su tendencia a la unidad. Todo lo que está «ante» lo sagrado es igualmente creación y, por ende, es bueno (Pieper, 1990: 20); el espacio sagrado no es distancia que extraña, solo que debe ser anticipada. Lo profano, por su parte, representa lo que nos rodea en forma habitual y repetida, pero no implica que sea ordinario.

En cada tradición la incorporación en lo sagrado —el ingreso físico— debe distinguirse por un modo de estar: se descubre o se cubre la cabeza, se quitan los zapatos, se hace silencio, gestos lo que denominamos genéricamente «respeto» y que remontan a la honda raíz del «*aidós*» griego. En la víspera de lo sagrado, el entorno profano está para predisponer; y en tanto lo profano es anticipación e introducción a lo sagrado, cuenta con leyes que gradúan su acceso. En ese sentido es «profano» o «profanador» quien quiebra esa posibilidad de mediación y desacredita lo sacro con palabras o acciones.

La correlación sagrado/profano acepta que la realidad tiene una esfera sobrehumana; cuando se atribuye el calificativo de «sagrado» a algo del mundo —tiempo, persona o acción— se lo asocia, pero a la vez se lo distingue, de Dios mismo, el absoluto sagrado. El uso de «santo» o «sagrado» no refiere, en principio, a la cualidad moral de un hombre o a la perfección de Dios. Antes bien, usamos los términos para significar que “[...] hay realidades empíricas [...] que se ordenan a la esfera de lo divino de una manera que cae fuera del ámbito de lo habitual” (Pieper, 1990: 21). Se alude entonces a que hombres, lugares, espacios o actos tienen características que los refieren a la esfera sobrenatural.

La concordancia profano-sagrado se confirma en la idea de mundo-todo o mundo-integrado con niveles de acceso: el inmediato que toma cuerpo en lo terrenal-físico y el mediato, que implica su esencia supra-mundana. Señala respecto de esta relación R. Guardini: “El mundo es algo mucho más potente de lo que el racionalismo logra ver. En la riqueza y en la totalidad en tensión de su significado es «naturaleza-cultura» más lo «otro»” (2008: 82-83). El cuento confirma esta presencia afirmando que lo sagrado no debe buscarse fuera del mundo elemental y simple, sino antes bien, como lo intrínseco a lo

mundano. Desde ese punto de vista no hay contradicción de planos, sino confluencia (Lewis, 2011).

La gradualidad profano-sagrado se sirve de la forma compositiva del cuento: de un punto de partida simple, un aprieto de la vida (orfandad, necesidad económica, desamor) entendido como dilema humano —y en este aspecto «profano»— se articula el conflicto maravilloso por el encuentro e interacción con lo sagrado, que se induce en secretos, acertijos, proposiciones, desafíos, a veces aparentes pasatiempos de seres arbitrarios. El asunto natural muestra su escritura en enigma; para entonces, el protagonista ya está dentro de un laberinto que debe superar.

Genéricamente lo sagrado aparece en los cuentos como una propiedad del mundo recibida por simple percepción:

Siempre había intuido vagamente que los hechos eran milagrosos en el sentido de que son sorprendentes: ahora empiezo a creerlos milagrosos en el sentido más estricto de que son premeditados. Quiero decir que son o pueden ser ejercicios repetidos de la voluntad. En realidad, siempre creí que el mundo implicaba magia: luego pensé que quizás implicara un mago [...] este mundo nuestro tiene un motivo; y si hay un motivo hay una persona (Chesterton, 1998: 35).

La consideración de una secuencia lógica, tal como indica Chesterton, liga los motivos de los cuentos maravillosos desde la captación sensible por el gozo estético hasta llegar a la adquisición de un conocimiento causal. Que el mundo tenga un significado, el cual quiere mostrarse por medio de la belleza, nos conduce a la pregunta por aquél que significa. Lo extraordinario presente en los cuentos en forma de personaje, de elemento sobrenatural, de ayuda inesperada, de descenso a los infiernos, es un fino acicate con el que los hombres, a través de las generaciones, se transfieren una pregunta metafísica (Vaz da Silva, 2000: 236). Por eso Chesterton, al recordar el efecto de sus lecturas maravillosas, sabe que “[...] todo bien era un remanente a almacenar y conservar como sagrado; un remanente salvado de la primera ruina” (1998: 38).

La magia es el recurso que muestra directamente lo sobrenatural en los cuentos, y lo que define el campo de lo maravilloso. Duendes o magos, hadas o brujas e incluso seres de la naturaleza (una rama de almendro, unas palomas) pueden hacer uso de la magia. Merece consideración el significado que destaca J. Pieper y que sostenemos en esta lectura. Magia se define como “toda fuerza sobrenatural que ejerce su influjo sobre los hombres” y que genera “acciones o hechos que no tienen su causa en la habitual serie causal” (Pieper, 1990: 35). La alteración de las leyes naturales debe corresponder al orden que las trasciende. El espacio sagrado o los seres con cierta vinculación con lo sagrado tienen esa propensión.

Tal concepción del mundo late en el cuento maravilloso, visión compartida por las sociedades tradicionales anteriores a la modernidad: que la naturaleza expresa su sobre-naturaleza mediante fuerzas proclamadas en comportamientos no azarosos, sino tendientes a un orden (Lüthi, 1979: 15). Esta noción de «naturaleza» queda integrada a un todo respecto del cual es expresión originaria, nunca ruptura.

❖ El viaje del héroe

Un cuento cumple una secuencia en la que se traza un destino universal; eso justifica su lectura. Recuerda C. S. Lewis: “Cuando tenía diez años, leía cuentos de hadas en secreto y me habría avergonzado si me hubieran sorprendido haciéndolo. Ahora tengo cincuenta y los leo sin ningún recato” (1982: 34). La secuencia repite básicamente los siguientes pasos: ausencia, aprendizaje, reencuentro.

- El protagonista parte del mundo cotidiano (casa, palacio, situación familiar), debido a un impulso que puede tener causas diversas.
- Apenas sale de su lugar habitual y entra al mundo no conocido se le presentan pruebas y a la par se manifiestan elementos extraordinarios que le prestan auxilio.
- Cumple entonces una misión extrema y prodigiosa y emprende el regreso con la victoria.

Dentro de la matriz épica de las tradiciones, el cuento narra un viaje de tipo ancestral que satisface necesidades humanas (Zipes, 2008: 111). El joven que entra al mundo adulto, el alma que transita entre mundos, la psique que se desprende de sus angustias, según lo tomen las distintas disciplinas. En cualquier caso, una fuerza se pone en movimiento para producir un cambio de situación cuyo alcance significa una mejora.

Lo que importa del cuento no es lo que pasa, sino lo que representa, es decir, su caudal simbólico (Moss, 1982: 656); por eso toma la morfología de un viaje. El viaje es enlace entre ciclos, es dibujo de un crecimiento interior. El viajero es el que está dispuesto a renunciar para madurar; la geografía imaginaria es tan inmensa como su deseo, las temporadas tan largas como su perseverancia, los retardos tan hondos como sus miedos y las ocasiones tan vastas como su valentía. La composición del viaje deja acumulada vieja sabiduría que sabrá hacerse nueva en dilatados lectores.

Sea niño desvalido, joven ingenuo o hijo de rey, el protagonista del viaje se diferencia de su entorno. Un motivo no deliberado —aunque primario— pone en marcha al héroe suspendiendo su mundo de referencia y seguridad; siente una llamada tan intensa que no mengua ni por temores ni por riesgos (Grimm, 1985c: 17). Esa llamada a moverse, sentida como vocación, viene desde un espacio nuevo y misterioso (el bosque, un árbol, una fuente) o la pronuncia un personaje igualmente desconocido y extraño. El mensajero del cambio, que aprovecha su estado de inocencia, no pertenece al espacio cotidiano.

Los distintos modelos de relato —variantes del tipo de viaje— confirman que la decisión de partida, frecuentemente descrita como crédula o inconsciente (Grimm, 1985c: 22), se fortalece en el tránsito con señales externas y seguras. Los nuevos mensajeros muestran su extrañeza, su pertenencia a otro mundo a través de su fealdad, vejez o pobreza o todo esto combinado; si el protagonista es el héroe que sabe ver por encima de las apariencias, no rechazará su intervención. Los mensajeros interceptan el paso del héroe con señales proporcionadas a la maduración requerida (Grimm, 1985b: 208). Básicamente, pedirán un inicial ascetismo: avanzar implica

despojarse, renunciar a las posesiones, al pasado, a los afectos, todos entendidos como limitantes. Para alcanzar un estado de aprendizaje equiparable a un renacimiento, para hacerse sabio, debe perder el estado anterior.

El avance muestra las variaciones positivas del protagonista, a medida que responde a las exigencias impuestas por el movimiento. Los impulsos secundarios que refuerzan el móvil inicial representan sus aliados momentáneos, naturales o extraordinarios, aparecen y reaparecen, subrayando el sentido correcto del viaje; cada uno es parte de un todo que no puede verse, pero que se unifica en el fin de la gesta. Estas figuras prodigiosas, dadoras del destino benigno, equivalen en la tradición cristiana a la mediación de la Virgen; recordemos que «Moira», o «Fata» —designaciones del destino— son palabras de género femenino. La noción de que la fuerza protectora y facilitadora es femenina entraña en la imagen del viaje con el recorrido por la tierra, madre tierra, ancestral divinidad; el camino recorrido es siempre bueno —divinidad materna— y aunque haya escollos que vencer, la victoria espera, como una madre que cuida del aprendizaje (Grimm, 1985c: 19). Después de esa ayuda, el héroe está dotado para seguir; desde la inmanencia del mundo se muestran signos que le dan su acuerdo y contribuyen a que tome conciencia.

Con el trazado de los mediadores, el héroe llega fuera de los límites convencionales, a un punto que puede considerarse centro del viaje; es un espacio habitado solo por seres que representan lo extraordinario. El entorno del lugar es temible, debe estar protegido —hay ogros, brujas, espinos— y transmite la sensación de que, si se lograra entrar, sería imposible salir. Adentro, todos los indicios mejoran la atención del héroe, despejando su conocimiento; la experiencia de lo desconocido y su símil, el miedo de no saber, lo llevan a superar el rendimiento de sus facultades. En este punto puede obrar el hechizo, como imposición de las apariencias sobre el mundo real buscado (Grimm, 1985a: 94). Envueltas en el hechizo, las cosas añoran su ser, el hechizo las lleva al olvido y el héroe deberá desocultarlas en su perfección.

Ese centro es el espacio de los antagonismos donde se produce el combate con los representantes del mal (Grimm, 1985a: 98). Una

imagen fuerte de ello la representa el vientre del lobo feroz en *Caperucita Roja*. La oscuridad transitoria no es más que espera de la luz. El desarrollo de nuevas intuiciones es producto de las fuerzas que emanan de ese lugar clave. El héroe ha ingresado al espacio sagrado —el mundo mágico en el relato— y comienza a sentir los cambios en su naturaleza —un nuevo saber— que en la anécdota se explica como capacidad resolutiva superior (Hughes-Edwards, 2009: 34).

Al final, solo hay salida o ascensión. El regreso del héroe, equiparable a un renacimiento, se completa con la aceptación de aquellos que habían desvalorizado su misión. Cumplidos todos sus trabajos, retorna a su grupo con un don. La vuelta con la pieza buscada (respuesta, oro, elixir) es narrativamente más recta y rápida que la partida.

❖ El viaje del alma

Una dimensión interna anima el itinerario del héroe. V. Propp, al enumerar las secuencias narrativas del cuento folklórico y distinguir sus funciones, señala que el viaje opera como representación del pasaje del alma al otro mundo. La relación entre los motivos de los cuentos maravillosos con las creencias religiosas se denota en el tratamiento «profano» de símbolos de viaje. Aunque la raíz religiosa pueda oscurecerse con el tiempo, y el tratamiento de las imágenes parezca superficial, su sentido aguarda en el relato. Tal convicción lleva a afirmar a V. Propp que “[...] una de las primeras bases de composición de los cuentos, es decir, el viaje, es el reflejo del concepto religioso del viaje de las almas en el más allá” (2008: 149).

La representación habitual del protagonista remeda un alma pura que desciende al mundo haciendo intersección con intereses mezquinos. Cumple las instancias señaladas en el desplazamiento y, en algún momento de su itinerario, el viajero padece un daño físico. Puede tomar forma de enfermedad extraña y repentina, de largo sueño, de mutilación o directamente de muerte. El héroe sufre una herida en su carne sin culpa alguna; la recibe indirectamente del antagonista, o del conjunto de fuerzas que éste representa, y lo retira de la acción: Blancanieves herida por el peine envenenado, La Bella Durmiente pinchada por el huso. Es una retirada que pone en

guardia al universo y lo somete a espera; sin embargo, aunque arrebatado momentáneamente, el héroe no ha desaparecido (Grimm, 1985a: 277). Aun en el caso extremo de la muerte, la lógica del cuento admite que vuelva a la vida para confirmar la restauración final.

Desde la perspectiva del viaje del alma, la herida representa la marca de la memoria; el viajero define el formato de la existencia con experiencias, que no lo abandonarán en este mundo ni en el otro. Esas heridas no determinan su fin, muy por el contrario, preparan su viático; la herida recuerda que se está en marcha en busca de la curación. El motivo del advenimiento de la enfermedad y de la muerte aplicado al héroe/ alma es netamente positivo en el cuento folklórico (Grimm, 1985b: 63): es ocasión para confirmar la continuidad de la vida. Las madres buenas, protagonistas en ausencia que desaparecen apenas comienza la trama, mueren de enfermedades indefinidas dejando gran desprotección en los suyos, pero no quedan inactivas. Como fuerzas benéficas, están al lado del protagonista en sus tribulaciones: en ejemplos como *El Enebro* o *Blancanieves*, de la tumba de la madre surge un árbol de vida que ampara al hijo en su sufrimiento. Es la madre-tierra que guarda la vida en su interior y hace emerger los frutos para nutrir. En la tumba de uno se reinicia el ciclo vital del otro; el ocultamiento de la madre reduplica las energías del descendiente. Con presencia activa, confirma la comunicación de las dos dimensiones.

El espacio de la muerte se presenta como estación intermedia del viaje, nunca final; se describe como un territorio en los lindes de lo habitual, pero no opuesto, sino en continuidad (Grimm, 1985a: 124). Las descripciones lo ubican en una especie de «después de» andar un tiempo. Un personaje sale de su lugar, cruza un pueblo, cruza otro y llega a la casa del Diablo; luego cruza el río de los muertos en la barca de Caronte y vuelve a su casa normalmente; otro pasa la noche en una cripta o en una cama con los muertos y sigue al día siguiente su labor. Esta continuidad de espacios vida/muerte funciona como instancias del viaje donde no hay fin, sino tránsito de purificación (Grimm, 1985c: 20). El cumplimiento de la misión —o fin del viaje— confirma al héroe que se ha depurado y puede volver a la

vida común. Normalmente, el episodio final, el que exige máximo riesgo, es el que más acerca a la muerte física y sirve como confirmación de la muerte / purificación del alma de aquél que inició el viaje.

Leer los cuentos desde el final y fijar su intención en el modo de concluirlos, multiplica la comprensión: el final está en el principio. La convicción primera del héroe, aquella independiente de su razonamiento, reclamada por una herida en el orden del mundo, se cumple en la victoria. Los móviles del viaje se unifican, pues finalmente están al servicio del perfeccionamiento del protagonista. La naturaleza, como un mapa secreto, se va abriendo a su paso, dejándose restaurar. Lo sufrido no se lamenta, porque se considera necesario:

[...] es cierto, la vía empinada y ardua que conduce a la verdad y al bien no es una vía cómoda. Constituye todo un desafío para el hombre. Pero, eso sí, lo que no libera es permanecer tranquilamente encerrados en sí mismos; es más, al obrar así, uno se deforma y se pierde. Al escalar las alturas del bien, el hombre descubre cada vez más la belleza que se oculta en la ardua fatiga por alcanzar la verdad y descubre también que justamente en la verdad se encuentra su redención (Ratzinger, 2010: 34).

❖ Las dimensiones del cuento

Los cuentos maravillosos integran dimensiones de sentido: la estructura literaria sirve de presentación de un problema antropológico. Las narraciones, por su finalidad necesariamente pedagógica, condensan en forma simbólica cuestiones de índole filosófica y religiosa (Ricoeur, 1969: 292).

El viaje oficia de enlace de vivencias, organizadas para forjar un temperamento aún inexperto. En el viaje habita lo insólito: es el lugar en que la imaginación no tiene frontera, y se extiende hacia lo terrible, la desolación y el vacío, así como al extremo de la oportunidad, del gozo y de lo benigno. Del mismo modo se muestran las pasiones; el horror (Grimm, 1985b: 17) y la misericordia (Grimm, 1985b: 22) conviven sin necesidad de argumentación, simplemente se dejan ser. Lo existente del mundo, en su comportamiento natural, retrotrae a un espacio inicial donde el hombre en estado puro vive

el bien y el mal, no con claridad cartesiana, sino con visión intuitiva. En ese entorno, las disonancias —que parecen insolubles— se reconcilan por la participación franca del héroe, que usualmente aparenta comportarse como un niño. En las peripecias de todo cuento se insiste en la desmesura entre prueba y defensor, entre infortunio y recurso; sin embargo, el héroe no analiza sus posibilidades, sino que actúa con espontaneidad en pos de instaurar el orden atacado. Esa reacción que parece muy llana, crédula e incluso incauta, es cabalmente íntegra porque busca el bien, y por eso, en una lectura pragmática, puede ser tildada de infantil, al no considerar los riesgos.

La aventura obliga a descender a lo profundo de la propia existencia y sopesarla —allí mismo donde está el riesgo de perderla— para recuperarla con el ejercicio de las propias fuerzas. Si la esencia a redimir es buena, las energías del universo se ponen a disposición. Los beneficios, desde palabras de consuelo provenientes de seres clave, hasta atributos con poderes mágicos, solo llegan cuando hay merecimiento. No obstante, las acciones mágicas de respuesta del orden natural, no se ponen al servicio del héroe como recompensa individual, sino porque su causa es buena para muchos. El héroe es solo uno extraído del conjunto, el menos previsible, que tiene como misión llevar la tea en alto y que, en su destino, cumple la finalidad de muchos. La naturaleza expresa una solidaridad de retorno al orden, actúa en favor del universo todo, por eso hombres, animales y plantas colaboran interconectados en el cosmos del cuento (Grimm, 1985a: 279).

Los hitos del camino no son casuales, sino que implican una confirmación, un sello en la voluntad, por eso deben repetirse. La norma tripartita, de raigambre mística, permanece en el cuento maravilloso como ejercicio de incorporación para fijar el buen hábito. La prueba tiene que ser interiorizada de tal forma que no ofrezca duda; debe definir un nuevo orden interno, uniforme y estable para que sea formativo. De hecho, de eso se trata literalmente el «dar forma» a la persona, en guiarla para que alcance una constitución interna absolutamente asumida. La estabilidad es rasgo de la persona formada, la inconstancia es un atributo oscilante en aquél aún inmaduro.

En lectura platónica, si el alma ha descendido purgará su culpa para retornar; así, la función de las pruebas y la anuencia última, que

representa el ascenso. En lectura cristiana, la vida del hombre es una marcha hacia el reencuentro. El cristiano sabe que, como Pulgarcito, debe ir dejando guijarros de virtud en su camino para hallar la salida del bosque oscuro. En postura pagana o cristiana, cuya fusión debe ser considerada para respetar la historicidad de los relatos, se trata de un reencuentro con la unidad, impersonal en el primer caso y personal en el segundo. Es el hombre todo el que es interpelado por el mal, porque es justamente todo el hombre el que se salvará. De ahí que las tribulaciones del viaje no sean solo espirituales, sino que afecten a la naturaleza completa: será tentado por la avaricia y la ambición, sentirá envidia y celos, padecerá ira y desesperación tanto como sufrirá el frío de la nieve en sus pies, la laceración de las heridas en su carne, las ataduras de la prisión física en sus manos, el hambre de días en su cuerpo. El viaje cristiano no disocia la unidad de sufrimiento en cuerpo y alma.

El viaje de tránsito entre mundos se asocia con las figuras de las hadas, en tanto diosas del Destino. De acuerdo con su labor mítica, observan por encima la ruta del viaje que no debe detenerse. El fenómeno jovial de las hadas o terrible de las brujas, agilizando o bloqueando el curso de la vida, dispone el cumplimiento del «hado» del héroe. Lejos de cualquier determinismo, se garantiza que no hay azar, sino sucesos entrelazados con decisiones del carácter. Hadas y brujas no tienen autonomía de manipular la vocación final del héroe, sino habilidad para poner medios o trabas que sacan a la luz lo propio de los seres comunes.

La muerte a la vida vieja es la culminación del viaje (Grimm, 1985a: 230). Cada experiencia va cincelando el perfil del hombre, pero especialmente lo prepara para la definitiva, pues este mundo en su inmanencia no es el punto final del recorrido. Acabadas las tribulaciones, que depuran al viajero, el destino del viaje es el Paraíso. Contra la mortificación, la contemplación.

Si el viaje sirvió de escenario para las pruebas de fortalecimiento, una vez superadas y templado el carácter, ese héroe está listo para algo mayor. Así como el camino es tránsito, la meta del movimiento es el reposo y, una vez visto el mundo, el héroe quiere volver a casa. Se retorna con la lección aprendida, es decir, enriquecido. En el cuento de hadas siempre hay aprendizaje; las paradas del viaje dejan

huella y hacen mejorar, indefectiblemente. No es tránsito de meras aventuras que sacian el sentido de peripécia; las experiencias son de transformación definitiva. El sentido moral adquirido posibilita al héroe saber de sí y dominarse; sin embargo, la meta filosófica de la preparación para la vida no es la última estación del viaje.

En este punto, la dimensión filosófica entrega sus preguntas a la dimensión espiritual para que las complete. Congruente con una previa pedagogía de la virtud, el cuento maravilloso subraya su afirmación: el héroe ha conquistado el bien para este mundo y para el otro. Todos estos relatos ofrecen una lectura escatológica en la que el alma del hombre, de todo hombre, combate esperanzadamente por un bien que vale lo absoluto. Ese núcleo de sentido sagrado resignifica la función del cuento (Grimm, 1985a: 52-53). El alma en el viaje adquiere un saber no mudable, que no tiene que ver con destrezas externas, sino con su vocación. Cuanto más difíciles han sido sus trabajos, más ha mejorado; cuanto más desamor ha recibido, más compasión ha prodigado. Su benignidad ha crecido en forma inversamente proporcional a la exigencia sufrida. El alma del héroe, al que todos siguen, irradia una luminosidad privilegiada.

Por encima de los acontecimientos mundanos, donde el mal ha dado combate, reina la paz. Esa evidencia borra lo acontecido como si aquello solo fuera simulación, hechizo, dejando una certeza en el centro del corazón: la felicidad es el estado final de los cuentos maravillosos. Esa sensación no es intramundana: no surge de la hipervaloración de sentimientos, relaciones, pactos terrenos; no se debe a la boda con la princesa más hermosa, ni al poder de la realeza, ni al ajusticiamiento de los malos; no está corporizada porque todas esas preseas materiales están sujetas a cambio, deterioro, contradicción.

El cuento culmina con la celebración de una dicha que no puede ser mayor. El tesoro hallado en los confines representa la felicidad completa (Martos, 2015: 185). El mundo tangible se angosta al final de la historia dejando a la contemplación una dirección trascendente. Por eso transmite una felicidad sin medida superior: esa plenitud indica que se abre la puerta para la continuación del viaje, en el cual el alma virtuosa pasa de mundos. Esta felicidad del pequeño héroe del cuento se ha convertido en promesa de la otra, que no pasará.

En la noción del viaje del héroe / alma se articulan:

1. El aprendizaje por paradigmas, que permite la transmisión pedagógica.
2. El autoconocimiento por experiencia, que ofrece la lectura filosófica.
3. El llamado a la esperanza, que abre la dimensión escatológica e ilumina retrospectivamente los hechos vividos.

El final de todos los cuentos, donde el narrador oral o el escritor individual confirman el claro dominio del bien, los convierte en testimonio de integración de los símbolos paganos con la novedad pedagógica cristiana (Grimm, 1985a: 197). La aniquilación completa del mal suplanta la visión cíclica de la historia por una visión esperanzada y finalista. En la síntesis queda en pie la concepción del universo como unidad dotada de sentido que guía a la criatura humana a su plenitud. La vocación del héroe, su llamado individual que expresa un papel único en el destino cósmico, es aporte de la noción cristiana de la historia (Weigel, 2005: 110).

Conclusiones

Al mismo tiempo que el Romanticismo ubica al cuento maravilloso no solo como testimonio histórico, sino que le atribuye valor de revelación, en tanto expone lo sagrado del mundo, se produce la avanzada del pensamiento ilustrado. Ambos movimientos se afirman en simetría. El Romanticismo vigoriza la labor arqueológico-identitaria del cuento, en oposición al uso social que le estaba dando el pedagogismo francés de Charles Perrault. Pero, hacia mediados del siglo XIX, la concepción del cuento en su legítima acepción de «maravilloso» se oscurece; los cuentos siguen diciendo algo del secreto sagrado del mundo, pero cada vez se le da menos crédito, se los entiende escasamente o se los interpreta en el peor sentido de la

fantasía, precisamente como lo no real. El código científico deja en ridículo a un duende que transforma una piedra en oro. La convicción de que el universo tiene una matriz espiritual y de que sus elementos lo expresan se va perdiendo al ritmo de la operación tecnológica. Y el cuento, como documento educativo preñado de símbolos, arraigado en el folklore campesino, recluido entre viejas iletradas y campesinos rudos decae ante la unicidad del lenguaje de las ciencias particulares que encandilan en academias y universidades. Las hadas, inductoras de la contemplación en los resquicios sagrados del mundo, son víctimas directas del activismo tras el cual Occidente se embarca.

No obstante, los cuentos de hadas, con su visión enlazada de naturaleza y sobre-naturaleza y su interés por proponer un recurso formativo, no sistemático pero congruente, seguirán ofreciendo un cauce de certezas sobre la dimensión religiosa del hombre. En la relación sensible-intangible sobre la que se estructuran, queda expuesto el valor de lo preternatural como expresión de un orden trascendente. La revelación de lo preternatural se señala, en términos literarios, con la lógica de la fantasía; pero, en términos religiosos corresponde a la relación de lo natural con lo sobrenatural. Cuando un elemento de la naturaleza se comporta en forma maravillosa, no mecánica, rompiendo las convenciones esperadas de las leyes físicas, delata un trasfondo no-material. En el cuento maravilloso, el prodigo es expresión inductiva para la consideración del milagro en la vida común. Consideramos que a ese sentido se refiere J.R.R. Tolkien cuando afirma: “La Fantasía sigue siendo un derecho humano” (1999: 70).

La ruptura de los condicionamientos de las leyes naturales, lleva a pensar en otro quiebre. Así como los miembros del cosmos se independizan de su determinación tiempo-espacio-individuación, del mismo modo el ser humano puede escapar de sus circunstancias. El héroe va del sueño de la muerte a la vida, salta kilómetros, mata de una estocada. No obstante, los poderes mágicos del protagonista no nacen de dominios sobrenaturales, sino justamente lo contrario: sus superpoderes radican en la aplicación de su naturaleza a un fin bueno. Es la virtud del héroe, desconocida hasta el momento de ponerse

en juego, la que escapa a determinismos previos y redescubre con sorpresa el esplendor de lo humano. En esta distinción de lo maravilloso se ve una gradación del cuento de hadas: así como los prodigios enmarcan el camino narrativo, sugiriendo que lo extraordinario asalta la vida cotidiana, en el desarrollo de lo mágico se hace lugar a un portento más alto, que es la manifestación de la naturaleza humana decidida al bien. El camino de lo extraordinario demuestra que en lo más ordinario está la substancia a descubrir.

A favor de la mentalidad científica, que exige la comprobación del fenómeno, en el cuento se produce una paradoja. En el núcleo de lo incomprobable, de lo que se muestra incomprensible, insondable, de todo lo que escapa a la razón, queda en pie la experiencia humana de la transformación, que es ampliamente verificable en los protagonistas por el premio que reciben, en los antagonistas por el castigo, en la comunidad por el orden y la felicidad recuperados. El hombre bueno se ve y es comprobable en su amor.

Esta enseñanza de los cuentos conecta con su misión cultural más importante; sólo si las historias son capaces de transmitir una certeza espiritual podrán fundamentar una lección moral.

Referencias

- Apo, S. and Hackston, D. (2007). “The Relationship between Oral and Literary Tradition as a Challenge in Fairy-Tale”, en *Marvels & Tales*, Vol. 21, n. 1, pp. 19-33. Published by: Wayne State University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41388812>.
- Benson, S. (2008). *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Michigan: Wayne State University Press.
- Bortolussi, M. (1987). *Ánalisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Pearson Educación.
- Calabrese, C. (2017). “Tránsito de la fenomenología a la hermenéutica. Heidegger lector de Confesiones X, 1-23”, en *Open Insight*, vol. VIII, n. 13, enero-junio, pp. 189-216.
- Chesterton, G. K. (1998). *Ortodoxia*. Trad. M. Aberasturi y F. de la Milla. México: Porrúa.

- Cooper, J. C. (2004). *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*. Trad. Xóchitl Huasi, Málaga: Sirio.
- Gadamer, H.-G. (2010). *El último dios: la lección del siglo XX. Un diálogo filosófico con Riccardo Dottori*. Traducción de José Luis Iturrate Vea. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gallardo, P. y León J. (2008). *El cuento en la literatura infantil*. Sevilla: Wanceulen Editorial.
- Grimm, J. y Grimm W. (1985a). *Cuentos de niños y del hogar*, I, traducción de María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid: Anaya.
- (1985b). *Cuentos de niños y del hogar*, II, traducción de María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid: Anaya.
- (1985c). *Cuentos de niños y del hogar*, III, traducción de María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid: Anaya.
- Guardini, R. (2008). *Opera Omnia: Filosofia della religione*, II/1: Esperienza religiosa e fede. Brescia: Morcelliana.
- Hughes-Edwards (2009). M. “How good it is to be alone? Solitude, Sociability, And Medieval English Anchoritism”, en *Mystics Quarterly*, vol. 35, nn. 3/4, September / December, pp. 31-61, URL: <https://www.jstor.org/stable/20716585>.
- Kayser, W. (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lewis, C. S. (1982). “Tres maneras de escribir para niños”, en *Sobre cuentos y otros ensayos de literatura*, New York: Ed. Walter Hooper.
- (2011). *Los milagros*. Trad. Jorge de la Cueva. Madrid: Encuentro.
- Lüthi, M. (1979). *La fiaba popolare europea. Forma e natura*. Milano: Mursia.
- Martos, A. (2015). “Imaginarios clásicos y nuevas lecturas de las leyendas de tesoros”, en *Opción*, vol. 31, n. 78, pp. 184-202.
- Moss, J. F. (1982). “Reading and Discussing Fairy Tales: Old and New”, en *The Reading Teacher*, vol. 35, n. 6, Mar., pp. 656-660. Published by: International Literacy Association and Wiley Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20198067>.
- Nobile, A. (1992). *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Pieper, J. (1990). *¿Qué significa sagrado? Un intento de clarificación*, Trad. José María Yanguas Sanz. Madrid; Rialp.
- Propp, V. (1977). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- (2008). *Morfología del cuento*. México: Colofón S.A.
- Ratzinger, J. (2010). *El elogio de la conciencia, La Verdad interroga al corazón*. Madrid: Palabra.

- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des Interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris: Editions du Seuil.
- Soriano, M. (2001). *Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. París: Flammarion; Buenos Aires: Colihue.
- Tolkien, J. R. R. (1999). "Sobre los cuentos de hadas", en *Árbol y hoja*, Traducción J.C. Santoyo y J.M. Santamaría. Barcelona: Minotauro.
- Vaz da Silva, F. (2000). "Complex Entities in the Universe of Fairy Tales", en *Marvels & Tales*, vol. 14, n. 2, pp. 219-243. Published by: Wayne State University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41388560>.
- Warner, M. (1988). "The Wronged Daughter: Aspects of Cinderella", en *Grand Street*, Vol. 7, n. 3, Spring, pp. 143-163. Published by: Ben Sonnenberg Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25007112>.
- Weigel, G. (2005). *Política sin Dios*. Trad. Dionisio Mínguez. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Wortsman, P. (2013). "From 'Selected Tales of the Brothers Grimm'", en *The Hudson Review*, vol. 66, n. 1, Literature and the Environment, pp. 113-134. Published by: The Hudson Review, Inc Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43488683>.
- Zipes, J. (1977). "The Revolutionary Rise of the Romantic Fairy Tale in Germany", en *Studies in Romanticism*, vol. 16, n. 4, Fall, pp. 409-450. Published by: Boston University Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25600097>.
- (2008). "What Makes a Repulsive Frog so Appealing: Memetics and Fairy Tales", en *Journal of Folklore Research*, vol. 45, n. 2, May - Aug., pp. 109-143. Published by: Indiana University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40206971>.
- (2014). "Two Hundred Years After Once Upon a Time: The Legacy of the Brothers Grimm and Their Tales in Germany", en *Marvels & Tales*, vol. 28, n. 1, Special Issue in Honor of Donald Haase, pp. 54-74. Published by: Wayne State University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.13110/marvelstales.28.1.0054>.