
Escandalizar al inocente:
violencia y sexualidad
en cuentos infantiles y de hadas
Análisis de los originales y de su modulación
en algunas traducciones al inglés

JUAN JOSÉ CALVO GARCÍA DE LEONARDO
Y MARÍA ALCANTUD-DÍAZ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



ENGLISH IN THE WORLD SERIES

GENERAL EDITOR

Antonia Sánchez Macarro
Universitat de València, Spain

ADVISORY EDITORIAL BOARD

Professor Enrique Bernárdez
Universidad Complutense de Madrid, Spain

Professor Anne Burns
Macquarie University, Sydney, Australia

Professor Angela Downing
Universidad Complutense de Madrid, Spain

Dr Martin Hewings
University of Birmingham, Great Britain

Professor Ken Hyland
University of East Anglia, Norwich, Great Britain

Professor James Lantolf
Penn State University, Pennsylvania, USA

Professor Michael McCarthy
University of Nottingham, Great Britain

Professor Eija Ventola
University of Helsinki, Finland

© Juan José Calvo García de Leonardo & María Alcantud-Díaz
© 2019 by the Universitat de València

Design and typeset: Celso Hdez. de la Figuera
Cover design by Pere Fuster (Borràs i Talens Assessors SL)

ISBN: 978-84-9134-498-8

D.L.: V-2689-2019

Printed at: Ulzama Digital



CONTENIDO

Presentación	9
1. RAÍCES Y TRANSMISIONES	15
1 Eros vs. Thanatos	15
2 Relaciones entre mito, leyenda y cuento.....	16
2.1 Los conceptos	16
2.2 El reflejo de la mitología clásica	17
2.3 El reflejo de las leyendas germánicas	19
2.4 El reflejo del Antiguo Testamento.....	20
2.5 Los reflejos culturalmente complejos.....	20
3 Transmisiones intra-culturales y extra-culturales del mito y del cuento.....	22
3.1 Modificaciones de referentes físicos	22
3.2 Modificaciones de referentes meta-físicos (reinter- pretaciones, versiones, censura)	22
4 La relevancia intracultural: los KHM y la ideología na- cional-socialista	25
5 Traducciones del cuento	27
2. LA VIOLENCIA	31
1 La violencia.....	31
1.1 Definición de ‘violencia’.....	38
1.2 Tipologías de la violencia	44
1.3 Violencia, lenguaje, emociones y poder.....	49
2 La violencia inmotivada y natural, en los cuentos infan- tiles y de hadas	53
2.1 La violencia ordenada	60
2.2 La violencia desordenada	72
2.3 La violencia metafísica o moral: el temor, el miedo, el horror y el terror/pavor.....	75
2.4 La enfermedad y la muerte	82
2.5 La muerte infligida	84



3. LA SEXUALIDAD.....	89
1 La sexualidad en los cuentos infantiles y de hadas.....	89
2 La belleza femenina.....	91
3 La sexualidad abierta.....	93
3.1 El des-cubrimiento del cuerpo. La gimnoscopia	94
3.2 La sexualidad ordenada.....	95
3.3 La sexualidad desordenada	97
3.4 La sexualidad anómala y las parafilias	101
4. EXTRACTOS ORIGINALES Y CONTRASTES.....	113
1 Peau-d'âne (Charles Perrault 1695)	113
2 Le Petit Chaperon Rouge (Charles Perrault, 1695)	128
3 La barbe bleüe (Charles Perrault, 1697).....	133
4 La Belle au bois dormant (Charles Perrault, 1697)	138
5 La Belle et la Bête (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, 1757)	144
6 Rapunzel (Jacob y Wilhelm Grimm, 1812 y 1850)	155
7 Hänsel und Gretel (Jacob y Wilhelm Grimm, 1812 y 1857)	168
8 Aschenputtel (Jacob y Wilhelm Grimm, 1812 y 1857) ..	172
9 Sneewittchen (Jacob y Wilhelm Grimm, 1812 y 1857) .	179
10 Der Struwwelpeter (Heinrich Hoffmann, 1845)	187
11 La trilogía de Fleurville: Les malheurs de Sophie, Les pe- tites filles modèles y Les vacances (Sophie Rostopchine, Condesa de Ségur, 1858).....	193
12 Max und Moritz (Wilhelm Busch, 1865)	203
Conclusiones	207
Anejos.....	211
Listado de KHM mencionados	211
Segmentos contrastados	217
Bibliografía	331



PRESENTACIÓN

et quisquis scandalizaverit unum ex his pusillis (...) bonum est ei magis si circumdaretur mola asinaria collo eius et in mare mitteretur (Mc. 9, 41).

El cuento forma parte, como es bien sabido, del aprendizaje infantil, de igual manera que el juego entre humanos o entre mamíferos superiores, gregarios o no; el cuento tiene una función pedagógica connatural.

Históricamente, los cuentos, como los mitos, habrán de revestirse de los elementos externos culturales que le permitan al destinatario aceptarlos plenamente como propios de su entorno físico o, en su defecto, de sus coordenadas metafísicas y morales. De hecho, los hermanos Grimm fueron cambiando ciertos elementos en sus cuentos conforme iban publicando diferentes ediciones para “intentar adaptarse a las necesidades morales de la infancia, por lo que, en 1825, publicaron una versión más breve de sus *Kinder- und Hausmärchen* que estaba claramente dirigida a una audiencia popular, principalmente niños” (Nodelman y Reimer 2003: 307).

Cada núcleo narrativo se puede adaptar a cada cultura con un discurso distinto. En consecuencia, un mismo cuento –véanse las catalogaciones confluyentes de Aarne (1910), Thompson (1961) y Uther (2004), las ‘gramáticas’ de Propp (1977) o las interpretaciones psicoanalíticas de Bettelheim (1977)– se nos antojaría un universal, un arquetipo, incluso un género vivo que, como en botánica, floreciera bajo diferentes especies según su entorno natural. Aprovechando el símil: como nos recuerda Tatar (2012: 160), el *machandelboom* del cuento alemán, el enebro, se tornará abedul en Rusia y rosál en Inglaterra. Otro ejemplo: hay una ilustración de Doré, en pleno siglo XIX, para el *Petit chaperon rouge* (siglo XVII), en la cual el lobo está en la cama con Caperucita, porque la finalidad de Perrault



era avisar a las señoritas parisinas de los peligros que les acechaban en sus relaciones con los hombres, tal y como se explicita en la moraleja final. Ese punto se perdió y bien pronto, en algunas versiones, en la *Rothkäppchen* de los Hermanos Grimm, sin ir más lejos y algo parecido veremos con *Aschenputtel* y Rapunzel con respecto al *Cendrillon* de Perrault o a la *Petrosinella* de Basile.

En consecuencia, entra dentro de lo previsible que, ya sea en una sociedad específica como la victoriana británica o en la aldea global de lo ‘políticamente correcto’ de hoy en día, habiéndose trastocado el paradigma pedagógico de buena parte de los ‘clásicos’, se re-escriban algunos de estos cuentos para satisfacer las premisas ideológicas de nuestro tiempo. Y se hace con tal entusiasmo de converso que, en algunas versiones, tanto del siglo XIX como de nuestro tiempo, se puede sentenciar aquello de que ‘es peor el remedio que la enfermedad’.

En la medida en que este fenómeno se da, típicamente, no sólo dentro, sino también (y, a nuestros efectos, por tanto, de mayor importancia) desde la cultura anglo-sajona irradiando al resto del mundo, proponemos el análisis de diferentes traducciones/versiones al inglés, desde el siglo XIX hasta hoy, de algunos segmentos notorios entresacados de doce cuentos, infantiles y ‘de hadas’, escritos o recopilados por autores/as tan conocidos como los hermanos Grimm, Perrault o la condesa de Ségur. Dicho análisis nos permitiría comprobar la medida en la cual las traducciones cumplen objetivos metodológicos y/o pedagógicos o, por el contrario, sirven para la mera manifestación de una ideología, incluso con la posible intensificación de lo que se pretendía neutralizar.

Los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm son piedras angulares de la literatura infantil. Lo que vio la luz como parte de un proyecto filológico de recolección y publicación del fondo espiritual del pueblo tal y como se plasmaba en sus mitos, leyendas y cuentos, pronto se volvería antología autónoma en los 243 KHM los *Kinder- und Hausmärchen*¹ (KHM a partir de ahora). La colección quedaba perfectamente diferenciada de las 746 leyendas, publicadas en los tres

1 A los que hay que añadir diez “Leyendas Infantiles” (*Kinderlegenden* o KL) y diez “Fragmentos” (*Bruchstücke* o BS). Los *Kinder- und Hausmärchen* se traducen por “Cuentos de niños y del hogar” en la versión de M^a Antonia Seijo Castroviejo. De ahora en adelante nos referiremos a los “Cuentos de niños y del hogar” según sus siglas alemanas y los títulos de los cuentos en español serán los publicados, estemos de acuerdo con la traducción o no. Si corresponden a una edición distinta de la 7^a y última publicada, (típicamente, los KHM que sólo aparecen en la primera edición), la traducción será nuestra. Asimismo, todas las traducciones de los textos en



volúmenes de su *Deutsche Sagen* y Jacob Grimm quedaba como responsable único de la *Deutsche Mythologie*, también en tres volúmenes, a partir de su cuarta edición (1875-1878). Dentro del contexto general de la investigación filológica del cuento en el Occidente europeo, los Grimm llegaron a plantear la futura incorporación de las recopilaciones más importantes de cuentos infantiles, traduciendo las francesas e italianas sobre todo, pero esa *magna opus* no llegó a cuajar, salvo que aceptemos, como parte de ella, sus versiones de cuentos de: Charles Perrault, la baronesa Marie-Catherine le Jumelle de Barneville d'Aulnoy, Giambattista Basile, Gianfrancesco Straparola y otros.

Dada su finalidad formadora, el cuento siempre ha invitado a la sustitución cultural o, como mínimo, a la modulación. Y, si esto puede suceder dentro de la propia cultura –vgr. *Der Struwwelpeter* de 1845 y el *Anti-Struwwelpeter* de 1970, o en los también satíricos *Cuentos infantiles políticamente correctos* de Garner (1996a y 1996b) a mediados de los noventa del pasado siglo– ¡con qué facilidad no se podrá reelaborar el mensaje por conducto de una traducción! Se hizo con textos latinos para mayor gloria de la monarquía absoluta de Luis XIV (vgr. Tácito *Annales* VI, 8 y la reelaboración a Perrot d'Ablancourt, en Von Stackelberg 1972: 46-49), también por motivaciones ideológicas lo practican las corrientes de traducción anticolonialistas y feministas junto con las escuelas de la manipulación. Es algo que no nos resulta peregrino en una sociedad que recompone la Biblia (Bail et al. 2006) para que nadie ‘pierda cara’, para que nadie de entre el público lector/auditor la vea ajena a sus propias circunstancias: es la salvación de corte y confección, tuneada, a la carta; con lealtad *usque ad mortem* a la escuela de traducción bíblica de Eugene Nida, pero sin traspasar los mojones de la cultura postmoderna.

Buena parte de los KHM nos presentan el relato de una violencia física y moral tan impresionante que, aunque no hicieran sino mostrar valores aceptados desde antiguo, en casos concretos, como el de “Las niñas sufriendo hambruna” (KHM 57 *Die Kinder in Hungersnoth*) hasta la sociedad coetánea los consideró excesivos. Y eso que –aunque no ella sola, desde luego– la literatura ‘infantil’ alema-

inglés, alemán, francés o italiano (salvo los de la Vulgata como se indica en su lugar) también son nuestras, salvo indicación expresa en contra.



na del siglo XIX abunda en ejemplos de franco ‘sadismo’ (como *Der Struwwelpeter* o *Max und Moritz*), crueldad que, no sólo se admitía, sino que se aplaudía como formativa y pedagógica. En el transcurso del tiempo esa violencia se modulará, se atenuará, en las versiones a otras lenguas y a otros medios (p.ej. los dibujos animados) para no escandalizar a la sociedad receptora adulta y, en última instancia, con la pretensión de enderezar el desarrollo moral del educando.

Los KHM han sido capaces de competir con la Biblia, que ostenta el record de mundial de reediciones y traducciones (cf. O’Neill 1999). Los editados por los propios autores² se difundieron primero por Europa (Ghesquiere 2006: 23) y, hoy en día, son leídos en y por todo el mundo. Sus personajes más famosos han inspirado desde anuncios publicitarios a obras de teatro, desde musicales a líneas de moda, además de conformar una de las primeras fuentes argumentales de Disney, con ensayos como *Babes in the Woods* (1932) y el personaje de Mister Sandman de *Lullaby Island* (1933), que son sendas recreaciones de *Hänsel und Gretel*, para abocar en “Blancanieves y los siete enanitos” (*Snow White and the Seven Dwarfs* 1937), el primer largometraje de dibujos animados³.

Los KHM también han suscitado discusiones académicas en torno a su origen o, típicamente, para indagar en la violencia que se describe en ellos. En nuestra opinión, ambos temas están interrelacionados y, según el enfoque que adoptemos, los actos violentos encontrarán plena justificación. Uno de los defectos de las corrientes progresistas desde el liberalismo manchesteriano de principios del siglo XIX es dar por sentado que su *Weltanschauung*, su modo de ver el mundo, no solamente es producto perfecto y síntesis hegeliana y/o marxista sino que, por encima de filosofías, le es natural e inalienable al ser humano y que forma parte del mandato de Yahvé junto con el “creced y multiplicaos”⁴. Desde nuestra posición cultu-

2 1ª edición (1812-1815), 2ª edición (1819), 3ª edición (1837), 4ª edición 1840, 5ª edición 1843, 6ª edición (1850) que fue reeditada sin modificaciones en la 7ª edición (1857)

3 En realidad, estas tres son, junto con *The four musicians of Bremen* (1922) o *Tangled*, (2010) y sus secuelas, las únicas películas de dibujos animados basadas directamente en los Hermanos Grimm. “La Cenicienta” (*Cinderella*, 1950) y “La Bella Durmiente” (*Sleeping Beauty*, 1959) son de Charles Perrault y “La Bella y la Bestia” (*Beauty and Beast*, 1991) es de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

4 Véase el ensayo clásico de historiografía *The Whig interpretation of History* (1931) de Herbert Butterfield.



ral mutamilenaria, pues, también corremos el riesgo de presuponer que lo que entendemos por violencia y por sexualidad valiera para las sociedades en las que se enmarcan los cuentos. También es cierto que, como suele ocurrir, no hay coincidencia académica en este punto (Bottigheimer 2009: 1).

Aunque el corpus se equilibre con cuatro KHM de los Grimm y cuatro cuentos de Perrault, más otros dos autores alemanes (Hoffmann y Busch) y dos autoras francesas (Leprince de Beaumont y la condesa de Ségur), los tres primeros capítulos versarán mayoritariamente en torno a la colección que presentarán los Grimm. No sólo porque, numéricamente, no se pueden comparar los doscientos sesenta y tres relatos con los demás todos juntos, sino porque, cualitativamente, los KHM se levantan como un cosmos frente p.ej. a los elegantes pasatiempos de Perrault, trufados de guiños y *doubles-entendres* sobre la corte versallesca.

En nuestro Capítulo Cuarto intentaremos detectar, de la manera más objetiva posible, las representaciones de violencia y de la sexualidad en los cuentos de nuestro corpus. Y cumple decir que hemos hallado ejemplos de todas las formas de violencia catalogada en las Tablas del Capítulo Segundo salvo las que, por extemporaneidad, se auto-excluyen, a saber: muerte por sobredosis de sustancias nocivas, muerte por sobredosis, muerte por intervención policial, muerte en el lugar del trabajo, tráfico de estupefacientes, polución atmosférica, lesiones por el uso de ciertos productos de consumo, lesión o enfermedad laboral, carencia de seguro de salud y expulsión del colegio.

Ordenados cronológicamente, los relatos que componen el corpus son: *Peau d'Âne* ("Piel de Asno") *La belle au bois dormant* ("La bella durmiente del bosque"), *Le petit chaperon rouge* ("Caperucita roja") y *La barbe-bleüe* ("Barbazul") de Charles Perrault; *La Belle et la Bête* ("La Bella y la Bestia") de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont; los KHM números 12 *Rapunzel* ("Rapónchigo"), 15 *Hänsel und Gretel* ("Hansel y Gretel"), 21 *Aschenputtel* ("La Cenicienta") y 53⁵ *Sneewittchen* ("Blancanieves") de Jacob y Wilhelm Grimm; *Der*

5 Seguimos la numeración de las KHM correspondientes a la primera edición, la de 1812 (1ª Parte) y 1815 (2ª Parte) siguiendo la edición de Panzer (s/d) que reproduce el hecho de que los Hermanos Grimm dividieron la primera edición de los KHM en dos Partes, publicadas en 1812 y 1815, respectivamente. En cada una, la numeración arranca de 1 llegando al KHM 86 la 1ª Parte y al KHM 70 la 2ª Parte.



Struwwelpeter (“Pedro Melenas”) de Heinrich Hoffmann; *Les malheurs de Sophie* (“Las desventuras de Sofía”) y *Les petites filles modèles* (“Las niñas modelo”), los dos primeros volúmenes de la *Trilogie de Fleurville* escrita por Sofía Fiódorovna Rostopchina, de casada condesa de Ségur y, finalmente, *Max und Moritz* (“Max y Móritz”) de Wilhelm Busch. Todos ellos vienen contrastados con diferentes versiones en lengua inglesa.

Vaya por delante que los episodios de violencia son mucho más comunes y están menos censurados –en la literatura infantil, en las tiras cómicas, en los dibujos animados– a lo largo de las edades Moderna y Contemporánea que los de la sexualidad explícita o implícita, por lo que se les dedicará más espacio y atención.

Sea como fuere se intentará contrastar la presencia y la reelaboración de la violencia y la sexualidad en el corpus.

Comoquiera que lo habitual es prescindir de ese doble arranque, cuando se trata de uno de los KHM de la 1ª edición, indicamos entre paréntesis la numeración global en primer lugar y luego, en un segundo paréntesis, la numeración según la edición original. Por ejemplo, el primer cuento de la segunda parte será: KHM 87 (o 1ª ed., 2ª Parte, 1815, KHM 1) *Der Arme und der Reiche*. Si un KHM se da por vez primera en alguna de las ediciones subsiguientes (de la 2ª de 1819 a la 7ª de 1857), se indicará el número ordinal de la edición y el año. A esto se le añade que, en algunos casos, la omisión/adición de algunos de los KHM a lo largo de las sucesivas ediciones propicia la duplicidad de numeración en algunos KHM. Por ello, si el KHM solamente se diera en la primera edición, se indicará reseñando dicha primera edición sin el número global. Así, por ejemplo, “Rapónchigo” (KHM 12 *Rapunzel*) no lleva la indicación de la 1ª edición 1ª Parte, porque se mantuvo a lo largo de las ediciones, mientras que un KHM exclusivo de la primera edición, vgr. la versión alemana de *La Barbe-bleüe* (“Barbazul”), *Blaubart*, sí que vendrá delimitada con la letra U mayúscula (1ª ed., 1ª Parte, 1812, KHM 62 *Blaubart*. U).

Raíces y transmisiones

1. *Eros vs. Thanatos*

Dice el Evangelio según San Juan: *Amen, amen dico vobis nisi granum frumenti cadens in terram, mortuum fuerit / ipsum solum manet: si autem mortuum fuerit, multum fructum affert.* “En verdad, en verdad os digo que, si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero si muere, llevará mucho fruto.” (Jh. 12: 24-25. *Biblia Vulgata* y la versión española de Nácar/Colunga respectivamente)¹.

El Eros y el Thanatos siempre han sido motivo de temor y, en consecuencia, de sacralización. La siembra/inseminación y la siega/sacrificio/matanza de las sociedades neolíticas se asocian con divinidades femeninas (*mutatis mutandis* y en el panteón griego, con Démeter y Core/Perséfone/Hécate equiparadas a Ceres y Proserpina en el correlato romano) en paralelo con su función genésica: las sacerdotisas de Démeter ejercen de ‘consejeras sexuales pre-matrimoniales’ (Graves 1960, volumen 1: 89).

Las tabuizaciones consiguientes abarcan el sexo en sus distintas manifestaciones y la consecuencia natural de la cópula: el parto y el nacimiento; y lo mismo ocurrirá con su opuesto, la enfermedad y la muerte. Dichos anatemas se plasmarán en la retransmisión de los contenidos de los cuentos infantiles y de hadas en diferentes épocas, dentro y fuera de la comunidad cultural que los ve nacer. Algunos KHM de la primera edición (1812-1815) no volverán a publicarse en ediciones posteriores por considerarlos excesivamente violentos, como veremos. Pero eso no le quita para que Heinrich Hoffmann publique *Der Struwwelpeter* en 1845 y Wilhelm Busch *Max und Moritz*

1 Salvo indicación en sentido contrario, las citas de la Vulgata y la traducción al español serán las de estas ediciones.



en 1865. Aunque en opinión de muchos estas dos obras son paradigmas de sadismo fueron éxitos internacionales que tendrán sus epígonos en tiras cómicas del siglo XX como veremos en su lugar.

De entre los países del ‘primer mundo’, en varios estados de los EE.UU.A. sigue siendo legal castigar corporalmente a los alumnos o a los sujetos a tutela legal. Por el contrario, redes sociales como Facebook pueden tardar horas en borrar retransmisiones en directo de asesinatos (estadounidense negro de 74 años tiroteado en la calle y escogido al azar el día de Pascua, 16 de abril de 2017 en Cleveland por un estadounidense negro de 37 años; niña tailandesa de 11 meses muerta a manos de su padre el 25 de abril de 2011), pero impiden programáticamente el desnudo, aunque tenga valor antropológico/étnico, artístico, histórico o científico.

2. Relaciones entre mito, leyenda y cuento

2.1. LOS CONCEPTOS

En griego moderno, *μύθος* (*mýthos*) “cuento”, “mito” y *παραμύθι* (*paramýthi*) “cuento fantástico”, “cuento de hadas” están estrechamente emparentados, tal y como se puede observar. Para los Grimm, a principios del siglo XIX, la relación entre mito (germánico) y cuento popular (alemán) era íntima, como corresponde a las corrientes de pensamiento de finales del siglo XVIII (Herder y el *Sturm und Drang*), al Romanticismo entonces imperante y al *Weltbild* recurrente de la edad burguesa; y muchas veces serán incapaces de distinguir, como tantos coetáneos suyos, entre mito, cuento y leyenda (Uther 2013: 476). Para Edgar Taylor, el coetáneo (1823) traductor inglés de algunos de los KHM, esa conexión puramente germánica se le puede antojar discutible, pero sí destacará lazos con el área mediterránea más allá de Giambattista Basile y con la tradición grecorromana. Para el erudito André Jolles (1930), el mito pertenecería al modo de discurso ‘interrogativo’ en su forma idealista frente al cuento, que sería, a su vez, la forma idealista del modo de discurso ‘optativo/apelativo’. Finalmente, la leyenda, que tan a menudo confunde Jacob Grimm con las dos anteriores, sería la forma idealista del modo de discurso ‘imperativo’. En los KHM, en Perrault y en tantos otros cuentos, los paralelos y reflejos, se pueden dividir en tres grandes bloques.



2.2 EL REFLEJO DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA

La fábula de Amor y Psiquis que nos ofrece Apuleyo en sus *Metamorphoses* (o *Asinus aureus*) se puede rastrear en numerosos cuentos infantiles y de hadas, como por ejemplo “El príncipe rana” (KHM 99 (o 1ª ed., 2ª Parte, 1815, KHM 13) *Der Froschprinz*), “La lechuga prodigiosa” (2ª ed., 1819, KHM 122 *Der Krautesel*), “La bella durmiente del bosque” (*La belle au bois dormant* de Perrault) y su variante en los Grimm (KHM 50 *Dornröschen*), como también en “La Bella y la Bestia” (*La Belle et la Bête*) de Leprince de Beaumont –incluso en la versión cinematográfica de Walt Disney *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), cuando el príncipe despierta a Blancanieves con un beso, como lo hará *Sleeping Beauty* (1959) prácticamente una generación después ... siendo así que, en Perrault, el Príncipe no despierta a la Bella Durmiente con un beso: se despierta ella sola al haberse cumplido el tiempo.

El mito de la doncella encerrada, de Dánae², lo vemos reelaborado en el encierro de “Rapónchigo” (KHM 12 *Rapunzel*) hasta que llega a la madurez sexual. También en el de “La doncella Maleen” (6ª ed., 1850, KHM 198 *Jungfrau Maleen*) emparedada (aunque provista de comida y de bebida y con una sirvienta para que le atienda) en una torre sin ventanas durante siete años, por haber desobedecido al rey su padre y negarse a desposar el hombre que le había destinado.

El mito de Atamante y sus dos esposas, Ino y Temisto, que nos relata Higino, en sus *Fabulae* I y IV respectivamente, hallará su paralelo en “Pulgarcito” (*Le petit poucet*) de Perrault cuando el ogro degüella por error a sus siete hijas dormidas porque Pulgarcito ha intercambiado las coronitas de oro de sus cabezas por los gorros de dormir de sus hermanos y suyo mismo³. Para la cultura anglosajona, la asociación más próxima sería la del “Cuento del Mayordomo” (*The Reeve’s Tale*) de Geoffrey Chaucer, cuando el estudiante cambia

2 No solamente el mito de Dánae y su encuadre en los ritos del Año Nuevo y su re-nacimiento (Graves 1960: 243 s.), en los de “Rapónchigo” y de “La doncella Maleen” también podríamos atender las explicaciones psicoanalistas de Bettelheim (1977: 27, 161, 187-189, 209, 212, 278) o, incluso, retrotraernos a Frazer, con sus panoramas etnográficos de la reclusión absoluta de las doncellas púberes, apartadas hasta de la luz del sol (1944: cap. lx, especialmente páginas 670-682) y a Propp (1984: sobre todo los capítulos 1-4 y también *passim*).

3 Tatar (2012: 277) menciona a Higino en su edición anotada, pero sin mayor especificación. Graves no hace referencia a ello; sí lo detalla Ruiz de Elvira (1975: 300).



el orinal de sitio, haciendo que la mujer del molinero se equivoque de cama a obscuras y se encame con él en vez de con su marido y, posteriormente su compañero se encame con el marido y le relate sus aventuras eróticas de esa noche con la hija del molinero al propio padre. Pero es dudoso que Perrault tomara a Chaucer como referente en detrimento de Higino. Sí es posible que recordara el antecedente calcado por Chaucer: la Novena Jornada, Narración Sexta del *Decamerón*.

El cuento "Juan de la Fuente y Gaspar de la Fuente" (1ª ed., 1ª Parte, 1812, KHM 74 *Von Johannes-Wassersprung und Caspar-Wassersprung*) puede compararse con el mito de los gemelos Anfión y Zeto, hijos de Zeus y de Antíope, si bien estos últimos no compartirán el gusto por la caza, no matarán a un dragón (lo hará otro hijo de Zeus, Perseo) ni tampoco rivalizarán por la misma esposa.

El fenómeno del canibalismo, que analizaremos en su lugar, se puede ver en el mito de Tántalo dando de comer a los dioses a su hijo Pélope. Todos ellos se dan cuenta del engaño, menos Démeter (que sólo puede pensar en la pérdida de su hija Perséfone) y sí se come el hombro izquierdo. Lo podemos comparar con "El enebro" (KHM 47 *Van den Machandel-Boom*), "Hansel y Gretel" (KHM 15 *Hänsel und Gretel*), el ogro antropófago de "Pulgarcito" (*Le petit poucet*) y la suegra-ogresa de "La bella durmiente del bosque" (*La belle au bois dormant*) entre otros.

Andrómeda, la doncella expuesta al dragón y salvada por Perseo, se recuerda en el cuento de los dos niños nacidos de beber de una fuente: "Juan de la Fuente y Gaspar de la Fuente" (1ª ed., 1812, KHM 74 *Von Johannes-Wassersprung und Caspar-Wassersprung*).

Debido a raíces animistas, la zoofilia abunda en la mitología. Los vemos, entre otros muchos, en Zeus (toro) y Europa, Zeus (cisne) y Leda, la mayoría de las veces con carácter fundacional de estirpe real o nobiliaria. En los KHM también son numerosos los ejemplos auténticos o simulados. Destaquemos "El príncipe rana" (KHM 99 (o 1ª ed., 2ª Parte, 1815, KHM 13) *Der Froschprinz*), los seis hermanos de la herofina en "Los seis cisnes" (KHM 49, *Die sechs Schwäne*) y "El príncipe cisne" (KHM 59 *Prinz Schwan*), entre otros, como trataremos en su lugar (vid. 3.1.3.).

Dentro del ciclo homérico hay un par de ejemplos. El rapto de Helena por Paris se puede corresponder con el de la princesa que "El fiel Juan" (2ª ed., 1819, KHM 6 *Der treue Johannes*) le lleva a su señor natural. El episodio de Polifemo se parece al que le narra el



antiguo bandido reformado a la reina en “El bandido y sus hijos” (5ª y 6ª ediciones, 1843 y 1850, KHM 191 *Der Räuber und seine Söhne*), mientras que la venganza de Odiseo contra los pretendientes de Penélope también se puede rastrear en “El rey de la montaña de oro” (KHM 92 (o 1ª ed., 2ª Parte, 1815, KHM 6) *Der König vom goldenen Berge*) y, en menor medida, en “La boda de Dama Raposa” (KHM 38 *Die Hochzeit der Frau Fuchsin*).

2.3 EL REFLEJO DE LAS LEYENDAS GERMÁNICAS

Brynhild/Brünhild, dormida y rodeada de un muro de llamas por Odin/Wotan se parecerá, a su vez, a “La bella durmiente del bosque” (*La belle au bois dormant*). Al igual que el príncipe destinado a ser su consorte, solamente Sigurd/Sigfrît puede traspasar el cerco de fuego sobrenatural y llegarse hasta ella/conocerla carnalmente. Así nos lo recuerdan los Grimm en sus anotaciones filológicas a la KHM 50 *Dornröschen*. Los demás pretendientes o no pueden penetrar la cerca (en Perrault), o mueren de manera lamentable en el intento (en los Grimm). También hay un claro reflejo del encuentro entre Kriemhilt y Prünhilt ante la catedral de Worms en “El cantar de los Nibelungos” (*Das Nibelungenlied*. 14. Aventure. *Wie die kuneginne einander schulten*, “De cómo se increparon las reinas mutuamente”) en “La doncella Maleen” (6ª ed., 1850, KHM 198 *Jungfrau Maleen*) cuando Maleen, la novia verdadera, es capaz de mostrarle al esposo la joya que le ha colgado al cuello al contraer matrimonio canónico.

“Blancanieves” (KHM 53 *Sneewittchen*) se puede entroncar genéricamente con el mito medieval de Genoveva de Brabante, en tanto en cuanto se da una heroína inocente, condenada a muerte, pero abandonada en el bosque por su verdugo. De manera mucho más específica, la podemos equiparar con la Cantiga número 15 de Alfonso X el Sabio: Cantiga Número 15 (fol. 23v a 26r). *Esta es de como Santa María ayudó a la emperatriz de Roma a sufrir las grandes cuitas por las que pasó:*

e mando a dos sus monteros que la sacasen fuera a un monte e que la matasen. E los monteros llevandola, pensaron de la desonrrar; e queriendo obrar su mala entençon, la santa dueña començo a llamar a Santa Maria a quien ella sienpre serviera que la veniese acorrer. E luego viniendo por y un conde, que con sus cavalieros andava a caça, oyendo las bozes de la santa dueña, veno la acorrer e sacola de poder de aquellos monteros.



E dixol: “¿Señora quien sodes?”. E ella dixol: “So una muger pobre e cuytada que de la vuestra limonsna he menester”. “Por Dios, señora”, dixo el conde, “esto fare yo muy de talante pero, señora, la condesa mi muger e yo avemos un fijo, e porque me paresçedes dueña de onrra e de bien, sy vos pleguyese (...)”⁴

2.4 EL REFLEJO DEL ANTIGUO TESTAMENTO

Si, por otro lado, buscamos paralelos con los libros bíblicos, el final de “Juan el Bobo” (1ª ed., 1812, KHM 54 *Hans Dumm*) con la imputación de robo que le hace la hija al padre para escarmentarlo, reproduce el de José, cuando hace que su mayordomo esconda una copa de plata en los costales de su hermano Benjamín (Gn. 44, 2).

Las promesas o votos irreflexivos de un padre típicamente, pero no solamente, a la divinidad o a un numen, comprometiendo la vida o el bienestar de sus hijos se dan en múltiples culturas y se pueden retrotraer, en última instancia al episodio del juramento de Jefté (Jue. 11, 30). En los cuentos, podemos destacar “Piel de asno” (*Peau d’âne*) y, típicamente bajo diferentes formas, “La doncella sin manos” (KHM 31 *Mädchen ohne Hände*), “La alondra cantarina y saltarina” (KHM 88 (o 1ª ed., 2ª Parte, 1815, KHM 2) *Das singende, springende Löweneckerchen*) o “El rey de la montaña de oro” (KHM 92 (o 1ª ed., 2ª Parte, 1815, KHM 6) *Der König vom goldenen Berge*) (cf. Uther 2013: 203-205, 232-235 y la recopilación enciclopédica contenida en *Das Märchenlexicon*).

2.5 LOS REFLEJOS CULTURALMENTE COMPLEJOS

Como decíamos arriba, los mitos se reformularán una y otra vez en las diferentes áreas culturales. Muchos de ellos se pueden retrotraer, en última instancia, a prácticas animistas, por lo que *The Golden Bough* de Frazer sería nuestra referencia príncipe. Pero ello nos llevaría demasiado lejos y tampoco los autores modernos habrían de ser conscientes de ello. Por lo tanto, sólo mencionaremos un puñado de casos.

4 Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013) *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>> (Consultado 11-06-2018).



La recogida y recomposición de huesos para devolver la vida al muerto se puede retrotraer al mito de Osiris. Para la cultura germánica, la referencia más cercana se da en el mito de Thor, cuando revive las cabras recomponiendo sus huesos. En los KHM se refleja en “El enebro” (cf. KHM 47 *Van den Machandel-Boom*) reviviendo al muerto y en las hermanas descuartizadas por el brujo y recompuestas por la más pequeña en “El pájaro del brujo” (KHM 46 *Fitchers Vogel*). Casi en paralelo, Las Pelíades, engañadas por Medea, descuartizan y hierven a su padre en un caldero con el fin de devolverle la juventud y Árpád von Nahodyl Neményi (2015) nos aporta paralelos en la mitología germánica. La anciana de “El hombrecillo rejuvenecido” (KHM 147 *Das junggeglühte Männlein*) se hace cocer por un herrero para volver a tener dieciocho años y, al igual que el tío de Jasón, morirá abrasada.

En el mito de Zeto y Anfión, los gemelos matan a Dirce, haciéndola arrastrar por toro salvaje. Brunequilda, reina visigoda de Austrasia, muere, según algunos cronistas póstumos, arrastrada por caballos, mientras que según otros –y con mayor probabilidad– descuartizada entre cuatro caballos. En los KHM, lo podemos comparar con el despedazamiento por animales salvajes en el bosque de la hija ‘biológica’ de la bruja en “Los dos hermanitos” (KHM 11 *Brüderchen und Schwesterchen*), tras revelarse la suplantación que ha hecho de la esposa del rey, la ‘hermanita’. En este caso, la bruja es quemada viva, como lo será la suegra de la joven reina en “Los seis cisnes” (KHM 49 *Die sechs Schwäne*). También sufren una especie de *damnatio ad bestias*, la madrastra y la hermanastra de la hija buena en “Los tres enanitos del bosque” (KHM 13 *Die drei Männlein im Walde*) serán abandonadas en el bosque para que las devoren las fieras por haber intentado ahogar en el río a la puérpera hijastra/hermanastra y al recién nacido principito.

3. Transmisiones intra-culturales y extra-culturales del mito y del cuento

3.1 MODIFICACIONES DE REFERENTES FÍSICOS

No habría de extrañar que los elementos culturales sufran modificaciones, tanto en cuanto al valor de los símbolos como en lo que



se refiere a los elementos físicos, al decorado. Tal y como recuerda Tatar (2012: 160), el enebro, el *machandel-boom* de Otto Runge y de los Grimm será abedul en Rusia y rosál en Inglaterra. En el cuento anónimo ruso “La princesa durmiente y los gigantes”, incluido en *Cuentos y Leyendas de la vieja Rusia*, la princesa, hija del zar y de la zarina muerta, llevada al bosque por una sirvienta para ser devorada por las bestias, hallará refugio en una gruta donde viven siete gigantes. Dicha gruta dispone de estufa cerámica rinconera y de un icono de Cristo Salvador... como cualquier isba. La ropa, los nombres y el entorno de *Barbe-Bleüe* fueron cambiados a Turquía por Roger Colman Jr. en su *Bluebeard or Female curiosity: a dramatic romance* (1811) por la asociación del marido asesino de sus esposas recién casadas en “Las Mil y Una Noches”.

3.2 MODIFICACIONES DE REFERENTES META-FÍSICOS (REINTERPRETACIONES, VERSIONES, CENSURA)

Reinterpretaciones culturales

El caso más notorio quizás sea el del héroe ofidióctono (sea serpiente o dragón), el matadragones, alado o no: Perseo, Sigurd/Sigfried, San Jorge/San Miguel. Pero, considérese que buena parte del éxito de la expansión cultural del Imperio Romano fue su capacidad de sincretismo, de asimilar/asociar los dioses de los pueblos sometidos a su propio panteón. De hecho, la equiparación y/o identificación de los dioses latinos con los griegos fue prácticamente perfecta. Lo mismo se haría (vid. la *Germania* de Tácito) con los de muchas otras culturas, urbanas o semi-nómadas, mediterráneas o no. Incluso la deificación, en su momento, del emperador, como elemento políticamente unificador, se incorpora de otras culturas mediterráneas, incluidas las de Egipto y del Asia Menor. Solamente se fracasó –y sería el germen de su ulterior hundimiento, según Gibbons, como es notorio– con el monoteísmo. Yahvé es un dios celoso: *ego sum Dominus Deus tuus fortis, zelotes* “Yo soy el Señor Dios tuyo, el fuerte, el celoso,” (Ex. 20: 5) dice en el Primer Mandamiento y *noli adorare deum alienum. Dominus Zelotes nomen eius, Deus est aemulator*. “No quieras adorar a ningún dios extranjero. El Señor tiene por nombre Celoso. Dios quiere ser amado Él sólo” (Ex. 34: 14) le recordará a Moisés con la segunda entrega del Decálogo: ni con ellos ni con los cristianos podía haber compromiso metafísico.



Otro caso paradigmático es el de la descendencia cultural de las siete *Streiche* (“diabluras” o, también, “travesuras” como traduce Canicio (vid. Görlach 1982); “tricks”, en inglés) de la pareja de niños Max y Móritz. Su traslación a otras lenguas y culturas (vid Görlach 1982) sitúa la obra muy por encima de otras narraciones ‘infantiles’ del siglo XIX. Más allá de las simples traducciones del original se convirtieron en prototipos que han durado más de un siglo en formato de dibujos (cf. Calvo 2008). Los *Katzenjammer Kids* (1912-1949) aunque norteamericanos, provienen de y quedan fijados en la cultura alemana, tanto por el nombre *Katzenjammer* (“resaca”, literalmente, “quejido de gato”) como por sus personajes: *Der Captain*, *Der Inspector*, *Hans* y *Fritz*; y, mucho más desvaídos, en la primera época *Zipi y Zape* de Escobar entre 1948 y 1956 y en *Perico y Frescales*, *los dos iguales* de García Iranzo en 1951 (vid. Ramírez 1975: 143 ss., cf. también Calvo 2008: 247). Al revés de lo que sucede en el original alemán, los epígonos en las otras culturas recibirán su castigo, generalmente en forma de azotaina y a pares, al final de cada tira cómica. En singular, podemos rastrear su influencia en series cómicas estadounidenses como *Buster Brown*, *Little Orphan Annie*, *Little Annie Rooney*, *Little Iodine*, *Nancy* o *Little Lulu*, entre otras menos conocidas.

Censura

No hay peor censura que la asumida por la sociedad. Hasta principios del siglo XIX era un punto de honor para cualquier ibérico ser familiar del Santo Oficio, igual que, se supone, lo habrá sido, en los países socialistas, pertenecer a o colaborar con la policía política. Hoy en día, cualquier iniciativa, manifestación pública u opinión expresa puede verse condenada por la picota de los medios de comunicación social o, más todavía, de los sistemas de las redes sociales que sirven para pregonar egos o servir de eco a *nicks* anónimos -como era habitual en la República de Venecia, en la Inquisición de la Edad Moderna y en las persecuciones y procesos criminales por brujería, con los innominados que deslizaban sus denuncias y sus delaciones en las fauces del león de piedra ad hoc- y abocada al más ignominioso ostracismo social. Es el Pasquino romano y Rioba, el moro de Venecia, coaligados en acusación particular tras un velo opaco.



Es por ello que, con la misma tranquilidad de ánimo con la que Giovanni Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, la baronesa d'Aulnoy, Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne Marie Leprince de Beaumont, Jacob y Wilhelm Grimm, Heinrich Hoffman, Wilhelm Busch o la condesa de Ségur presentan sus historias, los trasvasadores/'divertores' decimonónicos⁵ y los sujetos actuales de lo políticamente correcto modificarán los contenidos en la más apacible, autocomplaciente, *self-righteous* y farisaica ataraxia. Ediciones *ad usum Delphini*, sí; pero sin un duque ilustrado ejerciendo de piloto para que nos conduzca a puerto.

Substitución cultural

Las diferencias entre la substitución cultural y la aculturación en traducción se pueden ver en los cambios introducidos por el traductor español en *Astérix* cuando substituye 'Chevaliers de la table ronde' por 'El vino que tiene Asunción' para que se pueda entender que se trata de una canción típica de bebedores en grupo. De hecho, las versiones de *Astérix* (también las españolas) suelen ser paradigmáticas en este sentido (vid. Calvo 2008).

En otros casos, estamos ante una intervención ideológica. Cuando el realismo sarcástico de James Thurber, antitético del romanticismo de finales del XVIII y principios del XIX, le hace desenfundar a su Caperucita y matar de un tiro al Lobo (*The little girl and the Wolf*, 1939), no hace sino reflejar una reacción propia de la sociedad industrializada de la Norteamérica coetánea. En otro plano literario, algo parecido ocurría con el ficcionado compañero viajero en el *travelog* de 1869 *The innocents abroad* y el ficticio *A Connecticut Yankee at King Arthur's court* de 1889. Tal y como se burlaría Bernard Shaw en su 'Preface' a *Saint Joan* de 1923, Mark Twain era capaz de ver la Europa medieval *through the eyes of a street arab* "bajo el prisma de un

5 Hablamos de las modificaciones impuestas sobre los textos de los Grimm, entre otros, pero el propio Romanticismo no dudó en distorsionar los relatos heredados para adecuarlos a su *Weltanschauung*. Al revés de lo que corresponde al mito heredado y a los parámetros lógicos de la escatología, el Faust goethiano igual que el Juan Tenorio zorrillesco se salvan, por los pelos, del Infierno, al hallar gracia por intervención de la amada en el Cielo y no por sus propios méritos y merecimientos, aunque Zorrilla module esa fractura con la tradición literaria haciendo que Don Juan se arrepienta *in articulo mortis*.



golfante callejero” (1946: 25) Véanse, en otro plano, las reacciones de la familia estadounidense del *Canterville Ghost* de Oscar Wilde (1887) capaz, mediante sus recursos tecnológicos, de deslucir al espectro y arruinar una larguísima y exitosa carrera fantasmal.

4. *La relevancia intracultural: los KHM y la ideología nacional-socialista*

Autores como Haase estudian los cuentos de hadas, incluidos los KHM, desde un punto de vista de la construcción nacional y de la ideología socio-política y relatan cómo, “los nazis fomentaron la educación basada en el folklore alemán y vieron en los cuentos de tradición oral un medio para conseguir sus objetivos raciales y políticos” (2008: 409), hasta el punto de pervertir los originales como cualquier director de escena, de teatro o de ópera, hoy en día. Tal y como nos cuenta Uther (2013: 118), en 1936, una ilustración escolar representaba al príncipe de la versión de los Grimm (KHM 50 *Dornröschen*) de “La bella durmiente del bosque” no solamente rubio y de ojos azules, como la heroína misma, sino que, para más inri, saludaba al estilo nazi y vestía el uniforme pardo de los nacionalsocialistas. Durante los años 30, se publicó gran cantidad de literatura folklórica “como medio para apoyar la idea de una super-raza unida por la lengua, la cultura y la tradición” (2008: 408).

Los KHM fueron adaptados para que sirvieran como *preparation for the struggle for existence* “preparación para la lucha por la existencia” (Nicholas 2005:77). El profesorado de enseñanza primaria fue instruido para que seleccionara cuentos de un volumen llamado *Volk und Führer* (“Pueblo y Conductor”). En él debían encontrar aquellos en los cuales “los contrastes combativos emergen con más claridad” y en los que “el niño ha de ser fuerte”; un niño alemán debe ser fiel y verdadero... la fidelidad es más fuerte que la muerte”. Los cuentos tradicionales, por supuesto, tenían que ser arios y no las narraciones de “pueblos exóticos primitivos”. Un texto útil que incluso proporcionó la interpretación correcta de Cenicienta ofreciendo una nueva perspectiva sobre el tema de la hermana fea - el cuento simboliza el conflicto entre una doncella racialmente pura y una madrastra extranjera: “*Cinderella* es rescatada por un príncipe cuyo instinto virgen lo ayudó a encontrar a la verdadera *Cinderella*.”



La voz de la sangre dentro de él lo guía por el camino correcto". (Nicholas 2005: 77-78)⁶.

Como algunos KHM habían sido incluidos entre los títulos recomendados por los nazis, tras la Segunda Guerra Mundial, la Fuerza Aliada juzgó que todos los KHM en general habían contribuido a fomentar el salvajismo nazi y, durante un breve periodo de tiempo, *tried to ban the Grimms because it was felt that their bloodthirstiness, gleeful violence, heartlessness, and brutality had helped to form the violent nature of the Third Reich. Some of the tales are unpleasant –very unpleasant- (...)*. "intentaron prohibir a los Grimm, porque se podía percibir que su sed de sangre, su disfrute de la violencia, su falta de corazón y su brutalidad, habían ayudado a formar la naturaleza violenta del Tercer Reich. Algunos de los Cuentos son desagradables –muy desagradables–" (Byatt 2004: xxii). Según Haase (2008: 408) "las colecciones fueron sacadas de las bibliotecas y enviadas por barco a Inglaterra y América" porque se confirmó que estos cuentos eran "profundamente represivos, alimentaban los prejuicios y la xenofobia y glorificaban la crueldad y el militarismo" (ver Zipes 1991: 134-140, 2001: 100). No es que sea verdad. Pero incitar a recapacitar sobre la superioridad moral de quienes permitían el linchamiento de negros a cielo abierto en aquellos mismo años⁷ y de quienes siguen incluyendo en su legislación los castigos físicos a escolares⁸ o la ejecución de menores y discapacitados, no responde a la finalidad de este libro.

6 La cita original es: "combative contrasts emerge most clearly" and in which "the boy must be strong; a German child must be faithful and true...faithfulness is stronger than death." The fairy tales, of course, had to be Aryan and not the narratives of "primitive exotic peoples." One helpful text even provided the proper interpretation of Cinderella, giving a new slant to the ugly sister theme- The tale symbolizes the conflict between a racially pure maiden and an alien stepmother: "Cinderella is rescued by prince whose unspoilt instinct helped him to find the genuine Cinderella. The voice of the blood within him guides him along the right way".

7 Recuérdese la canción *Strange Fruit* de Billie Holliday o algunos collages de *Fata Morgana USA. The American Way of Life*, que realizara Josep Renau en Alemania del Este.

8 De los cincuenta estados de la Unión, unos diecinueve conservan los azotes escolares en su legislación, mientras que Alemania prohibió los castigos físicos en los colegios a mediados de los años sesenta del pasado siglo. En el Reino Unido y por un solo voto, el Parlamento prohibió, en 1986, los azotes escolares en los colegios públicos; pero los mantuvo en los privados hasta marzo de 1998 y si, al final, los abolió, fue porque la legislación soberana de la Unión Europea le obligó a ello. Sería,



Los KHM vivieron un nuevo esplendor hasta que, en el ambiente de las revueltas en las universidades alemanas asociadas al ‘mayo francés’ de 1968, de las que ahora se cumple el medio siglo, fueron atacados por contener “deficiencias sistémicas” (Bottigheimer 1996: 155). Aun así, volverán a ‘emerger de sus cenizas’, tanto en su versión original como en versiones adaptadas, incluidas algunas en las que prácticamente todas las escenas violentas han sido eliminadas, amén de sufrir cambios revolucionarios de los personajes, como en *Tangled* (2010) y sus secuelas del tipo *Tangled Before Ever After* (2017), de la factoría Disney o fuera de ella.

5. Traducciones del cuento

Más allá de su ámbito lingüístico, los KHM fueron adaptados y versionados una y otra vez a las diferentes lenguas europeas, entre otras razones para paliar su violencia y su sexualidad. Es un argumento que se repetirá desde la primera traducción al inglés. Pero, aun traducidos, seguía provocando malestar. Zipes (2001: 84, 2002 a y b, 2006) nos dice que, desde 1930, los cuentos de hadas, especialmente los KHM, *became a hot issue. Many people in America considered fairy tales frivolous, subversive, pagan, escapist, and potentially dangerous for the health and sanity of children* (“se convirtieron en un tema controvertido. Mucha gente en los EE.UU. consideraba que los cuentos de hadas eran frívolos, subversivos, paganos, escapistas y potencialmente peligrosos para la salud física y mental de los niños”).

Según Pascua Febles (2009: 10), “los textos literarios a menudo actúan como espejos de la cultura de la que proceden, que suele ser la de sus autores. Al traducir un texto, se traduce ese ‘reflejo’ cultural”. Por ello, los KHM, al igual que los de otros cuentistas famosos, como Hans Christian Andersen (v.gr. *El Patito Feo* o *La Sirenita*), han traspasado generaciones en forma de traducciones, pero también de versiones adaptadas libremente, alteradas, adulteradas incluso (*ibíd.*: 11 s.), dentro y fuera del país. Casi doscientos años más tarde, agonizando el segundo milenio, los censores adultos detectarán

pues, hipótesis verosímil que se reintrodujeran los castigos corporales en el sistema educativo británico tras su salida del ámbito legislativo comunitario.



parafilias donde sí las hay, pero también donde nunca las hubo, con lo que forzarán alteraciones fundamentales de los KHM, cuando no omisiones *in toto*. En el prólogo mismo de la edición de Taschen, Noel Daniel le avisa al lector adulto que las traducciones son fieles y se le recomienda, como en la televisión estadounidense, *parental discretion*: “Hemos conservado incluso los ocasionales episodios violentos, como el final de “La Cenicienta”, “Blancanieves”, “La niña de los gansos” o “La liebre y el erizo”, que tal vez algunos lectores adultos prefieran adaptar para oídos más jóvenes.” (2012: 15-16.). Sin embargo, resulta imposible eliminar el contenido violento de algunos de estos cuentos sin cambiar completamente sus argumentos (ver Zipes 1991, 1994, 1997 y 2002a) –que es lo que nos encontramos en más de una versión disneyana en dibujos o con personajes de carne y hueso.

Para Zipes, tanto “La caperucita roja” de Perrault como de los Grimm, conecta con “actitudes sociales y políticas relacionadas con la identidad de género y la violación” (1993: 343). Bettelheim (1977: 418) definió al Barbazul (*La Barbe-bleüe*) de Perrault como “el más monstruoso y salvaje de todos los maridos de los cuentos de hadas”. De modo similar, “La bella durmiente del bosque” (*La belle au bois dormant*), bastante fiel a su original italiano *Talia sole e luna* (Basile, *Pentameron. Lo cunto de li cunti*, ‘Pasatiempo quinto de la Jornada Quinta’)º de 1634, contiene rasgos caníbales y de angustia vital totalmente ausentes en la versión de los Grimm. Ya puestos, los Grimm tampoco aceptarán el final de “Caperucita roja” (*Le petit chaperon rouge*) con el que Perrault avisaba a las jovencitas de los peligros del trato con galanteadores en la vía pública; los Grimm permiten que el cazador saque vivas de la panza del lobo a la abuela y a la niña, en paralelo a lo que ocurre en “El lobo y las siete cabritillas” (KHM 5 *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*). En *Blaubart* (1ª ed., 1 Parte, 1812, KHM 62), su variante del “Barbazul” (*La Barbe bleüe*) de Perrault, omiten el personaje de la hermana y es la propia heroína la que llama a los hermanos por tres veces. En cuanto a la violencia, apenas hay diferencias. Cuando la heroína se adentra en la cámara, se topa con sangre a raudales (no *caillé*, “resecá”, como

9 *El pentameron. Lo cunto de li cunti* se referirá, de ahora en adelante, como ‘Basile’. Los cuentos que Basile especifica como Jornada y Pasatiempo se indicarán con número romano la Jornada y número arábigo el Pasatiempo; luego, en este caso, la referencia sería: Basile (V, 5).



en Perrault) y con algunas de las anteriores esposas ya esqueletos; pero omiten especificar que habían sido *egorgées* (“degolladas”) y, en la justa retribución final, sus hermanos (tres y no dos como en Perrault) cuelgan el cadáver de Barbazul en la misma cámara que las esposas asesinadas. En la otra variante, “El palacio de los crímenes” (KHM 73, *Das Mordschloß*), el marido no asesina en persona, pero sí es caníbal y gusta de los menudillos de sus esposas. Al final, con un fuerte parecido a “La novia del bandolero” (KHM 40 *Der Räuberbräutigam*), es entregado a la justicia, delatado por su última esposa, que ha logrado huir; su castillo es demolido y –como en Perrault y como en *Blaubart*– su fortuna pasa a la viuda.