

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 29 - n.º 31
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave / Verónica en alta mar / 2005 / Pintura-ensamblaje / 100 x 90 cm

Artículo

El cuento de hadas criollo

The creole fairy tale

Le conte de fées créole

Recibido 01-05-24

Aceptado 30-10-24

Angélica María Salas González¹
Universidad de Los Andes, Venezuela
angelicamariasalas24@gmail.com

Resumen: El siguiente estudio se propone realizar una revisión del cuento de hadas, pero desde una perspectiva diferente, en este caso a partir de lo latinoamericano, para ello se sugiere el término de “Cuento de hadas Criollo”. Basándose en este concepto se realiza un recorrido del concepto de lo maravilloso vistos en Todorov y Propp, para luego ubicar en territorio criollo a los personajes, los cuales se desenvuelven dentro de la magia de lo maravilloso, cumpliendo con parte de las características del cuento tradicional de hadas, ya descrito por los estudiosos mencionados. Finalmente, se pretende hacer un aporte original al estudio de la Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana, al otorgarle una característica por la cual se puedan definir estas historias surgidas en suelo latinoamericano, pero impregnadas por la magia de los personajes maravillosos y el arte de los escritores que vieron hadas en tierra americana. Por lo tanto, mediante el estudio de algunos cuentos seleccionados se logra dar una categorización a este tipo de relato, esto indica que es un cuento con rasgos propios, con una evolución singular y que tiene muchas aristas por explorar.

Palabras clave: cuento de hadas; literatura infantil; Latinoamérica; cuento de hadas criollo.

1 Egresada de la Licenciatura de Literatura Hispanoamericana y Venezolana, Universidad de Los Andes, 2008. Maestría en Literatura Iberoamericana, Universidad de Los Andes, 2013. Doctora en Letras, Universidad de Los Andes, 2023. Docente e Investigadora en la Universidad de Los Andes, categoría de agregada.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8051-3962>



Abstract: The following study proposes a review of the fairy tale, but from a different perspective, in this case from the Latin American perspective, for which the term "Creole fairy tale" is suggested. Based on this concept, a tour of the concept of the marvelous seen in Todorov and Propp is made, to then locate the characters in Creole territory, which unfold within the magic of the marvelous, fulfilling part of the characteristics of the traditional fairy tale, already described by the mentioned scholars. Finally, it is intended to make an original contribution to the study of Latin American Children's and Young Adult Literature, by giving it a characteristic by which these stories, born in Latin American soil, can be defined, but impregnated by the magic of the marvelous characters and the art of the writers who saw fairies in American soil. Therefore, through the study of some selected stories, it is possible to give a categorization to this type of story, which indicates that it is a story with its own characteristics, with a singular evolution and that it has many edges to explore.

Keywords: fairy tale; children's literature; Latin America; Creole fairy tale.

Résumé: L'étude suivante propose une révision du conte de fées, mais d'un point de vue différent, en l'occurrence d'un point de vue latino-américain, pour lequel le terme "conte de fées créole" est suggéré. Sur la base de ce concept, un tour d'horizon du concept de merveilleux tel que vu par Todorov et Propp est effectué, pour ensuite situer les personnages en territoire créole, qui se développent dans la magie du merveilleux, remplissant une partie des caractéristiques du conte de fées traditionnel, déjà décrites par les chercheurs susmentionnés. Enfin, l'objectif est d'apporter une contribution originale à l'étude de la littérature d'enfance et de jeunesse latino-américaine, en lui donnant une caractéristique par laquelle ces histoires, nées sur le sol latino-américain, peuvent être définies, mais imprégnées de la magie des personnages merveilleux et de l'art des écrivains qui ont vu des fées sur le sol américain. Par conséquent, l'étude de quelques contes sélectionnés permet de classer ce type d'histoire, ce qui indique qu'il s'agit d'un conte aux caractéristiques propres, à l'évolution singulière et aux multiples facettes à explorer.

Mots-clés : conte de fées ; littérature enfantine ; Amérique latine ; conte de fées créole.

1. Los orígenes, la forma literaria y la forma etérea

Entre las formas literarias existentes, el cuento es una de los más metamórficas, y en esa característica reside parte de su atractivo. Como medio de entretenimiento y deleite estético, forma parte de la humanidad, incluso desde las primeras etapas de esta; sin embargo, su mayor esplendor, a nuestro juicio, lo alcanza en el cuento de hadas.

El cuento de hadas es la expresión más acabada de las sagas, leyendas y mitos, debido a que su modo expresivo, también heredado de la oralidad, le permite permanecer a través del tiempo, casi idéntico o sin alteraciones. No obstante, la aparición o surgimiento del cuento de hadas, del modo en que lo conocemos en la actualidad, se pudiera decir es tardío si lo comparamos con el cuento. Dado que la aparición de las hadas como personajes literarios es posterior, y su primera mención como seres elementales sucede en antiguas narraciones del imperio árabe. Allí eran conocidas por el nombre de “djín” o genios; luego, conforme se intercambian elementos entre una cultura y otra, dichos personajes se desplazan, al igual que las historias y las mercaderías, con los comerciantes. De esta manera, las leyendas de seres elementales ambivalentes se trasladan por Europa, para mezclarse con la mitología de los pueblos sajones y bárbaros, los cuales también contaban con sus propias tradiciones narrativas portentosas.

Schultz de Mantovani ofrece la siguiente sinopsis sobre el origen de las hadas:

Celtas son los primeros cuentos de hadas, y es un geógrafo de nuestro siglo I, Pomponius Mela, quien ubica en la Isla del Sena a nueve vírgenes dotadas de poder sobrenatural, medio ondinas y medio pitonisas, que con sus imprecaciones y sus cantos imperaban sobre el viento y el Atlántico, asumían diversas encarnaciones, curaban a los enfermos y protegían a los navegantes [...].

Lo cierto es que las hadas no son ideas abstractas, sino figuraciones, imágenes de lo real que nacen del corazón y aprueba el razonamiento del hombre; culto en la educación cósmica, hecha de tradición y experiencia; en fin, nacen de lo desconocido frente al choque inmediato de la realidad (p. 96-97).

Esta autora ofrece un amplio panorama sobre el recorrido de estos seres, concediendo siempre un espacio para demostrar su naturaleza encantada o maravillosa.

2. Aproximaciones teóricas

No obstante, lo maravilloso y lo fantástico no son categorías exclusivas para adultos o para niños, pues ambas pueden tener como destinatarios a unos u otros. Aquí es necesario recordar, a modo de ejemplo, que los cuentos compilados por Charles Perrault no fueron inicialmente escritos o elaborados precisamente para niños: el escritor realizó un hábil trabajo de adaptación para darle un giro menos violento a las historias originales, como después lo hicieron los hermanos Grimm.

Por otro lado, en la revisión de los modelos de lo fantástico y de lo maravilloso, de acuerdo con Todorov (p. 33-52), la categoría de lo maravilloso se

define como una condición diferente de lo fantástico y lo extraordinario. Según esto, un relato es maravilloso cuando el evento sobrenatural se acepta sin cuestionamiento alguno, solo sucede y no se reflexiona sobre el hecho en cuestión; allí, en la esfera de los lectores, nadie se pregunta por qué el hada madrina tiene una varita mágica y el lobo no, o por qué la calabaza se convierte en carruaje.

En cambio, lo fantástico deja al descubierto una duda, pero este enigma no es resuelto. Si, por el contrario, el misterio es desentrañado, ya se estaría en los terrenos de lo extraordinario, cuya vinculación está de modo directo emparentado con el género policial. En síntesis, podemos resumir la teoría de Todorov (p. 67) de la siguiente manera:

- lo extraordinario, donde los acontecimientos narrados admiten una explicación lógica o natural;
- lo fantástico, el cual mantiene la duda entre una explicación natural y una sobrenatural;
- lo maravilloso, donde lo sobrenatural es admitido como algo natural, bajo una explicación lógica de los acontecimientos.

Por consiguiente, lo maravilloso se corresponde con un modelo de escritura vinculado a los cuentos de tradición folclórica y popular europeos, en los cuales se presenta una estructura sencilla, con un inicio, un nudo y un desenlace. Pero sus personajes, en esa aparente sencillez, deben atravesar un conjunto de situaciones difíciles que pondrán a prueba su moral, su inteligencia y su pureza de corazón.

Asimismo, no siempre son humanos estos personajes, con lo cual no se quiere parecer a la fábula, ni en su contenido ni en su construcción, pues, en ocasiones, ello obedece a la magia de los encantamientos o a la mera casualidad.

Otra característica reside en lo dramático y profundo de algunas acciones desarrolladas, que, si bien generalmente responden a concepciones arquetípicas —el bien/el mal; hombre/mujer; castigo/recompensa—, muchas veces superan el sentido de lo simple o de lo ordinario. No solamente se encuentran animales que hablan y actúan como humanos, sino también objetos, de manera que los estos suelen estar impregnados de magia, como zapatos, capas, anillos, llaves, cofres, etc.

En este particular, se observan algunos rasgos generales de la teoría del cuento; entre ellos, la brevedad como eje principal, el propósito general y la estructura. Esto, trasladado al ámbito de la narrativa fantástica, se traduce en la intención de generar dudas o una perturbación que está en el rol de receptor, todo bajo una composición sencilla, que deja para el final el elemento que desencadena lo extraño.

Para Todorov, todo buen cuento fantástico debe dejar hasta el final la aparición de lo sobrenatural (p. 41) de allí que no considere en su estudio algunos relatos latinoamericanos, por el hecho de presentar desde el inicio lo extraño, forma muy común en la narrativa de Quiroga, Cortázar, Borges, o E. T. A. Holmberg, entre otros. Desde otro ángulo, el cuento siempre devela ficciones, así que lo irreal y lo sobrenatural no son rasgos únicos y exclusivos de lo fantástico, como la duda, que es su eje. En otro sentido, Rohrberger apunta esto sobre el cuento:

Se deriva de la tradición romántica. El criterio metafísico según el cual hay muchas más cosas en el mundo de las que pueden ser aprehendidas mediante los sentidos provee cierta irracionalidad en relación con la estructura del cuento... El marco de lo narrativo agrupa símbolos que funcionan para cuestionar el mundo de las apariencias y apuntan hacia una realidad que sobrepasa los hechos del mundo cotidiano (p. 172).

Precisamente, parte de la naturaleza del cuento maravilloso es cuestionar “el mundo de las apariencias”, salvo que lo hace desde un tono discreto. Igualmente, los recursos narrativos y estilísticos empleados permiten generar una sensación despreocupada de que no ocurre gran cosa. No obstante, muestra la crudeza de la vida, los temores y las angustias humanas, que señalan lo terrible que puede llegar a ser la existencia de la vida misma si mantenemos un orden y un comportamiento adecuados.

Según esto, Bettelheim destaca cómo algunos personajes encarnan el temor a la vejez y los infortunios de la vida, de manera que funcionan como modelos de vida, para aliviar los temores en los niños (p. 94). Así, la figura del gigante en *Juanito y las habichuelas mágicas* es la representación del adulto autoritario, y la bruja en *Blancanieves y los siete enanos* es el temor a la vejez; mientras que en *Hansel y Gretel*, la angustia por la pérdida está cimentada en el lugar que ocupa la madrastra: el de la madre fallecida.

En algunos cuentos de hadas clásicos, el orden o la naturalidad de los acontecimientos es visto a través de la prohibición que es la responsable de mantener y preservar la vida, pero, cuando esto se quebranta, suceden las desgracias. Esta naturalidad subvertida también opera en los cuentos fantásticos, pero de forma secuencial. Mientras que en el cuento maravilloso existe una condición o, en palabras de Propp (p. 38), una función particular: de hecho, la función II se titula “Recae sobre el protagonista una prohibición”, la cual puede ser con o sin alejamiento. El tema de la prohibición es fundamental: “A veces, la prohibición aparece en forma de orden. Si se encarga a los hijos que vayan al campo o al bosque, la ejecución de esta orden tendrá las mismas consecuencias que la ruptura de la prohibición de ir al campo o al bosque” (Propp, pp. 38-39).

Este tipo de órdenes es muy frecuente en los relatos compilados por Almoina de Carrera (*Onza, Tigre y León...*), como sucede en “Los viejitos y el gallo de la cresta de oro”. Las piedras que el viejito trae de su incursión del otro reino no se deben mostrar a los forasteros, y es lo primero que ocurre. De allí que el gallo intervenga y se dé a la tarea de recuperar las piedras mágicas que fueron robadas por el desconocido.

Existe otra característica de estos cuentos y es la del rapto, determinada como el nudo de la intriga, y en ocasiones está sustituida por la exigencia o la tortura. Propp (p. 175) expresa que el rapto es llevado a cabo por el personaje agresor (malo); ejemplo: “El dragón rapta a la hija del rey. Se entiende al dragón como una personificación del mal” (p. 176). Este argumento que involucra rapto es notorio en cuentos como *Rapunzel*, en el cual la bruja exige a los aldeanos que osaron robar nabos de su jardín la entrega de su recién nacida hija, para que la bruja la críe y la mantenga cautiva en una torre oculta en un apartado bosque: allí están rapto y exigencia a la vez.

3. Destellos de hadas en la literatura

En el cuento “Historia de la señorita Grano de Polvo, bailarina del sol”, de Teresa de La Parra, se observa como esta historia se inicia con el diálogo entre el propietario de la casa —en este particular, un escribano—, quien ve muy triste a Jimmy, un muñeco de fieltro que está bajo la lámpara del escritorio y le interroga respecto a su aflicción. Jimmy comienza a recordar el motivo de su tristeza; le refiere que se enamoró de un grano de polvo que bailaba bajo un rayo de sol como la más hermosa bailarina: “Imagínate la criatura más rubia, más argentina, más locamente etérea que haya nunca danzado por sobre las miserias de la vida... Bajaba por el rayo de sol” (p. 408).

Paulatinamente se describe el ascenso y descenso emocional de Jimmy. Una vez que está enamorado, pasa de la admiración al odio cuando ella le dice que es solo un grano de arena, hija de una suela de zapato, que debía verla como era realmente; como él la tenía sobre su mano, le pidió que la alejara del rayo del sol. De manera muy resuelta ella le dijo: “solo vivo para mi arte. Vuelve a ponerme pronto en el rayo de sol” (p. 407). Situación que le provocó aversión y angustia a Jimmy, sobre todo al momento de decir que ella prefería su camino aéreo. Esto último causó su enojo: “Yo no sé qué me invadió. Furioso, por el insulto, pero además por temor de perder a mi conquista, jugué mi vida entera en una decisión audaz. 'Será opaca, pero será mía', pensé. La cogí y la encerré dentro de mi cartera que coloqué sobre mi corazón (p. 409).

Luego de ganarse la confianza y en un arrebato, rapta a la bailarina, la mantiene contra su voluntad atada a él. Vemos cómo, de pronto, Jimmy se convierte en agresor. Aunque, luego, gracias a la conversación con la bailarina, la deja ir tan solo para verla morir frente a sus ojos: a veces el amor demanda ciertos sacrificios. Y el hecho de liberarla era un sacrificio para Jimmy.

Sin embargo, la bailarina, al parecer, no padeció una tortura de modo expreso; tan solo en su prisión encuentra la desdichada muerte en el bostezo de un mosquito. Por otro lado, resulta casi inevitable comparar a la bailarina grano de polvo con un hada: en sus formas delicadas y casi etéreas, se manifiesta como un ser sobrenatural, que vuela a través de la luz y luego se pierde en la oscuridad de su deceso.

Además de las prohibiciones y los raptos, en los cuentos de hadas encontramos otros elementos, como los objetos maravillosos, dado que existen entes que funcionan como mediadores de la magia y que, de por sí, no tienen una magia que puedan exteriorizar. Por lo tanto, se trata de cosas con vida propia, capaces de razonar, sentir y padecer dramas intensos.

De lo anterior se desprende que la reelaboración del cuento de hadas en la mentalidad criolla configura nuevos planos de actuación para personajes y acciones, que usualmente permanecen en otras esferas. Su representación en la narrativa venezolana se desprende del universo de las historias populares y de hadas. Allí su metamorfosis obedece a una necesidad de “criollizar” a sus héroes y a sus proezas.

Para los cuentos de tradición oral, señalamos una construcción semántica de profunda vinculación con distintos referentes literarios. En “Los viejitos y el gallo de la cresta de oro”, cuento recopilado por Almoina de Carrera (*“Onza, Tigre y León” y otros cuentos...*), evidenciamos la presencia de, al menos, dos hipotextos: el primero es el de *Juanito y las habichuelas mágicas*. En la historia, Juanito es enviado a vender al pueblo la vaca de la familia, la única pieza de valor que les quedaba, pues entre la orfandad del joven y las malas cosechas no había mucho para comer. En el pueblo solo consigue un puñado de habichuelas mágicas a cambio de la vaca, lo cual desata la furia en casa y lanza los granos fuera de la ventana. Estos comienzan a germinar durante la noche y a crecer desmesuradamente hasta llegar más arriba de las nubes. El relato inicia de este modo:

Había una vez unos viejitos muy, muy pobres. Lo único que tenían era un ranchito. La viejita, un día sembró una mata de tomate, y al día siguiente, cuando se asomó a la ventana, vio que había crecido tanto que llegaba al techo. Al otro día, volvió a asomarse a la ventana y la mata ya llegaba a las nubes (Almoina de Carrera, p. 39).

La viejita le pidió al viejito que subiera a investigar. Al llegar arriba, el viejito se encontró con muchas piedritas a su alrededor y un gallo que tenía la cresta de oro. La viejita, al tratar de usar las piedras para moler el maíz de las arepas, se dio cuenta de que, al frotarlas, salía todo tipo de comida de ellas. Hasta este primer episodio hacemos el paralelismo para observar el momento en el cual Juanito llega al final de la planta gigantesca de habichuelas, se da cuenta de que está en el cielo, seguidamente explora en la casa del gigante, ve el arpa de oro y la lleva de vuelta con él, tal como lo hace el viejito con las piedras mágica; aunque las piedras las utilizaría para moler el maíz de las arepas.

En el segundo momento, llega un desconocido a casa de los viejitos, pero, imprudentemente, estos usan frente al extraño las piedritas. El hombre, asombrado, ofrece comprarlas. Ellos se niegan, por lo que el hombre decide robarlas. El gallito de la cresta de oro se enteró de lo acontecido y siguió hasta su casa al ladrón. Allí comienza a solicitar que devuelva lo robado; el hombre se niega y pide a los criados que capturen al intruso y lo lancen a un pozo. El gallo se libera, luego lo recapturan y tratan de hornearlo, pero se libera nuevamente. Su manera de librarse de esas trampas es similar a las proezas que hace “El medio pollito”, de Rosario Ferré, puesto que el gallito, ante una situación de peligro similar, se traga toda el agua del pozo; después, cuando lo meten al horno, suelta toda el agua de su piquito y así apaga el fuego. Veamos lo que hace el medio pollito cuando busca solucionar los problemas de su amigo:

Rey, rey, mira que tenemos mucha hambre y nuestra familia se muere porque no tiene qué comer. Si nos das un saco de arroz, un saco de harina y un saco de habichuelas, te entregaremos esta pepita de oro que traigo en el pico. [...] Al otro día los dos amigos salieron temprano camino al palacio. Se encontraron primero con el río. «Río, río, quítate de en medio y déjanos pasar, porque si no te absorbo todito y te tapo con mi medio rabito» (pp. 144-145).

A la llegada del medio pollito, el Rey se negó a cumplir su promesa. Frente a esto, el medio pollito comenzó a inundar todo el palacio, hasta que le concedieran su petición. En esta versión, estamos en presencia de lo que denomina Propp “parecido morfológico” (p. 37) así, el medio pollito solo toma el agua del río. En otra versión popular europea también es arrojado al horno y allí también apaga el fuego con el agua que llevaba guardada en el pico.

En este mismo orden, se observa, en “Los viejitos y el gallo de la cresta de oro”, cómo la magia surge a través de objetos maravillosos, el robo y la recuperación de éstos mediante un ser extraordinario; así operan como formulaciones de los cuentos de hadas, de los cuales se entrecruzan dos, *Juanito y las habichuelas mágicas* y “El medio pollito”.

Desde esta perspectiva, la transtextualidad funciona como un mecanismo de actualización, de reelaboración —en este caso, doble—, de dos cuentos de origen europeo. Al mismo tiempo, ambos textos base provienen de una tradición oral de antiguos pueblos europeos, de modo que su recorrido es de por lo menos unos cuatro siglos, hasta aparecer, en el siglo XXI, resemantizados en dos textos diferentes, el de Rosario Ferré y el compilado por Pilar Almoina de Carrera.

Otra imagen de cuentos de hadas la vemos en “Onza, Tigre y León”, también compilado por Almoina de Carrera. Allí, un padre viudo se vuelve a casar y la joven madrastra se deshace de los dos pequeños hermanos, tratando de dejarlos abandonados en la montaña en varias oportunidades. La última vez no pudieron regresar y extraviaron su rumbo:

Pedro se subió al copo del árbol más alto y desde allí pudo ver una lucecita. Caminaron en esa dirección hasta llegar a una casita. Se acercaron con mucha cautela y vieron que dentro había una vieja tuerta que estaba friendo tajadas y carne. [...] Entonces la vieja dijo —¡Ah! Si son mis hijos, vengan acá. Y los cogió y los metió en un cuarto oscuro, donde les daba comida todos los días para que engordaran. Y todos los días les decía que sacaran un dedito por un agujerito que había en la puerta para ver cuánto habían engordado (p. 51).

Así mismo les ocurrió a Hansel y Gretel, salvo que, en el cuento criollo, los hermanos se llaman Pedro y Elena, y se encuentran prisioneros de esta horrible anciana (o bruja). Ambos están encerrados. En cambio, en el cuento de los Grimm, solo Hansel permanece en cautiverio en el establo y Gretel debe cocinar para alimentarlo, y, al contrario de su hermano, ella solo come cáscaras de cangrejo.

El día de preparar su festín, la vieja tuerta de “Onza, Tigre y León” envía a los chicos por leña al monte. En el camino se encuentran con una viejita que les advierte su destino: serán comidos por la bruja mala. Les aconseja decirle a la bruja, llegado el momento, que no saben bailar frente al horno, y al instante en el que ella termina de enseñarles el baile, ellos debían llamar de inmediato a los tres perros —“¡Onza, Tigre y León!”—, quienes serían sus guardianes en apuros.

Así lo hacen los niños. Al llegar al pueblo, lo encuentran abandonado, porque una terrible serpiente de siete cabezas atemoriza a sus habitantes. El Rey promete a quien logre derrotarla la mano de su hija. Pedro, como está interesado en la princesa, se las ingenia para exterminar a la serpiente con la ayuda de Onza, Tigre y León. Sin embargo, antes debe demostrar que, efectivamente, había sido él quien había vencido al monstruo, y lo comprueba enseñándoles a todos las lenguas de las siete cabezas. Se casa con la princesa y se cumple el lema: “fueron felices por siempre”. En otras palabras, “[s]e pueden comparar los cuentos desde el punto de vista de su

composición, de su estructura, y entonces su semejanza se nos presentará bajo una luz nueva” (Propp, p. 155).

En los cuentos de hadas, el universo simbólico expresa elementos subyacentes. En el texto que trabajamos se destaca la presencia de números cabalísticos, el tres y el siete, ambos de profunda conexión con el catolicismo. Por otra parte, la serpiente de siete cabezas representa la fuerza, la sabiduría, pero también ambivalencia. De igual modo, la serpiente tiene un lugar especial en la tradición precolombina, donde su función aparece relacionada a los dioses creadores o como protectora de la naturaleza; también es madre cuidadora del planeta (Ayajuy) o, en su rol masculino, el dios del rayo Tláloc.

Simbólicamente este animal aparece en otro cuento compilado por los Grimm, “La serpiente blanca”, relacionado con la magia de entender lo que dicen los animales, y las pruebas que impone una princesa para su pretendiente. En este cuento, un joven criado sale del reino luego de comer el alimento especial que permite escuchar y entender el lenguaje de los animales. En su trayecto ha ayudado a todos los animales que pedían auxilio durante su viaje. Luego recibe de vuelta los favores y logra pasar las pruebas impuestas por la princesa, con la cual, al final, se casa.

En la tradición europea, específicamente siciliana, observamos otro relato, “El serpente” o “El serpentón”: en este cuento, se trata de un joven hechizado y, debido a su aspecto de serpiente, solo puede casarse con alguien que lo ame realmente, por lo que es, no por su apariencia; de lo contrario, no se rompería el embrujo. Muy similar a otra historia de origen chino, “La serpiente blanca”: allí, él es un joven estudiante y ella una serpiente, se enamoran y, para estar juntos, deben pagar su precio y vencer las fuerzas de la magia.

Una diferencia importante entre los relatos de origen popular y los clásicos de hadas, la podemos observar en los finales. Así, en *Hansel y Gretel*, luego de que los niños lanzan a la bruja al horno, revisan habitación por habitación y encuentran joyas en cada una, toman las que pueden y se van a casa; allí, su padre, desconsolado, se reanima al verlos. Una vez que juntan las joyas, ven que no tendrán más preocupaciones económicas en sus vidas. También porque ya no está su madrastra, es un final feliz, pero sin casamiento.

Por su parte, en “Onza, Tigre y León”, Pedro y Elena no saben nada más sobre su padre y su madrastra: su dicha se la deben al hada del monte, a los tres perros y al casamiento de Pedro con la princesa, lo que cierra de alguna manera las carencias económicas de ambos hermanos.

4. Para tratar de concluir

Los rasgos del cuento de hadas clásico se transfieren a un continente sin castillos, sin duendes, sin bosques encantados, entre otros elementos, conformando un tipo de cuento particular, debido a que fusiona personajes típicos —el bueno, el malo, el viejo, el joven— del relato maravilloso y estos comienzan a desenvolverse en un ambiente latinoamericano, determinado por las formas y costumbres de la locación donde experimenten sus recorridos heroicos, su crecimiento personal, su viaje de madurez, tal como lo hace a su modo María Tolete, que llega a una hacienda como criada, se enamora del hijo de la dueña y se transforma en los tres bailes a los que asiste. A esta “cenicienta” llanera, fuera de los bailes, no la logra reconocer el “príncipe” llanero, sino hasta el final con la prueba del anillo en el atol que ella misma le ofrece.

Esta historia de amor encarna la más legítima expresión del cuento de hadas criollo, aunque, en su momento, Rubén Darío desató su amor por las hadas en *El velo de la reina Mab* (1888) y en *La copa de las Hadas* (1887). Sin embargo, seguía más apegado al hada europea, de “las que hienden en el aire con su varita de plata” (p. 1). Las reconfiguraciones latinoamericanas no usan varitas: su magia viene de la tierra, del monte, de una cascada...

En consecuencia, existe una determinación propia capaz de consolidar esas características particulares y diferentes de este tipo de relato, visto como una reelaboración de la esencia del cuento de hadas, pero dentro de un escenario familiar, según el caso: el llano, la hacienda, el monte, la pampa o donde quieran manifestar su magia estos seres de la imaginación y del arte.

En este sentido, se puede afirmar la existencia del *cuento de hadas criollo*, sobre todo si están presentes las características expuestas arriba. No siempre es necesaria la presencia de la magia de un modo explícito, pues, al igual que en el cuento de hadas clásico, los personajes, sus acciones y la trama lineal hacen posible organizar las secuencias narrativas de manera que se conserve el estilo clásico. Este ha permanecido casi invariable a lo largo de varios siglos, hasta principios del siglo xx, cuando surgen, en tierras venezolanas y latinoamericanas, narraciones desprendidas del imaginario de la tradición europea.

Referencias

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Gredos, 1983.

Almoina de Carrera, Pilar, compiladora. “Onza, Tigre y León” y otros cuentos de la tradición oral. Ediciones Ekaré, 2012.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*, vol. 30, n.º 80, 1972, pp. 391-403.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Grijalbo Mondadori, 1994.

Darío, Rubén. *Azul...* Editorial Excelsior, 1888, pp. 29-34 Edición digital.
disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/azul/>

Etchebarne, Dora. "Teoría de la literatura infantil." *La hora del cuento*, selección, prólogo y notas de Alfonso Chase, San José (Costa Rica), Imprenta Nacional, 2014, pp. 25-38.

Ferré, Rosario. "El medio pollito." *Clásicos de la literatura infantil y juvenil de América Latina y el Caribe*, compilación de Velia Bosch, Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2007, pp. 142-146.

Grimm, Jacob y Wilhelm. *La serpiente blanca*. En: *Cuentos de hadas*. Versión de e-book en www.cuentosdegrimm.com, p.p. 194-197.

Herane, Betsy y Ruth Kaufman. *Cuentos del Globo 2*. Pequeño Editor, 2012, pp. 19-21. Edición digital

Jacobs, Joseph. *Jack y las habichuelas mágicas*. Versión digital
<https://eu.yotoplay.com/products/jack-y-las-habichuelas-magicas-digital>

Pacheco, Carlos, y Luis Barrera, compiladores. *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, 1997.

Parra, Teresa de la. "Historia de la señorita Grano de Polvo, bailarina del sol." Obra (Narrativa, ensayos, cartas). Selección, estudio crítico y cronología Velia Bosch. Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 407-410.

Pérez, Soledad. "Literatura para niños comparada: ¿una disciplina posible en nuestro país?" *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*, 27-28 sep., 2012, La Plata. *Memoria Académica*, 2012,
www.memoria.fahce.upi.edu.ar/trab_eventos/eve.1610/ev.1610.pdf.

Pfister, Manfred. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?" *Intertextualität 1: La intertextualidad en Alemania*, selección y traducción del alemán y del inglés de Desiderio Navarro, Casa de las Américas / UNEAC, 2004, pp. 12-18.

Pitré, Giuseppe. " *La bolsa, La capa, El cuerno encantado, y otros cuentos populares sicilianos*". En: *Érase una vez...* Biblioteca de cuentos maravillosos. Prólogo y traducción de Carmen Bravo Villasante. Editorial José J. Planeta, 1994, pp. 16-22.

- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento: Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. 3.^a ed., Editorial Fundamentos, 1977.
- Puerta, Maen. *Registro de autores de literatura para la infancia y la juventud en Venezuela*. Mérida (Venezuela), Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, 2013. Manuscrito inédito.
- Rivero, Rafael. *El hojarasquerito del monte*. 10.^a ed., Ediciones Ekaré, 2008.
- Rohrberger, Lilian. *El cuento fantástico*. Paidós, 1998.
- Schultz de Mantovani, Fryda. "Biografía de las hadas." *La hora del cuento*, selección, prólogo y notas de Alfonso Chase, San José (Costa Rica), 2014, pp. 95-102.
- Sosa, Jesualdo. *La literatura infantil: Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Editorial Losada, 1944.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delphy, Barcelona (España), Ediciones Buenos Aires, 1982.