RELACIONES ENTRE HEROINAS Y BRUJAS. RELATOS INFANTILES Y JUVENILES EN LA LITERATURA Y EL CINE

Dra. Cristina Manzano Espinosa

Profª Universidad Europea de Madrid
Correo-e: mcristina.manzano@tcom.cin.uem.es

Resumen:

Dentro de las múltiples relaciones que se establecen entre brujas y heroínas en los relatos infantiles y juveniles, escogemos tres que pueden encontrarse, transversalmente, en distintos enfoques del tema. Las relaciones de identificación, sucesión y representación desvelan que la figura femenina se desdobra en distintos prototipos cuyos límites están muy cercanos. La figura histórica de la bruja, así como diversas tradiciones culturales y religiosas, han ido dejando su rastro en estos relatos, que se han visto obligados a evolucionar históricamente para adaptarse a las distintas reivindicaciones sociales. Algunos relatos se alzan como propicios para ilustrar, por sí mismos, todos estos aspectos. Uno de ellos, *Baba Yaga*, cierra este análisis. La forma de orientar estas relaciones en la literatura y en el cine, son muy distintas.

Palabras clave:

bruja, heroína, tradición oral, adaptación, mujer, caza de brujas, maternidad, conflictos infantiles, relato audiovisual, psicoanálisis, narradores, madrastras, análisis de personajes.

La figura de la bruja en los relatos infantiles y juveniles es mucho más que un elemento amedrentador. La figura de la heroína, en esos mismos relatos, es mucho menos heroica de lo que la venta de sus cualidades, a través de los siglos, nos ha mostrado. Y si la una representa más de lo que a simple vista parece y la otra es menos significativa de lo que se concluye en los relatos, es porque ambas son un desglose del apasionante y controvertido estudio –consciente o no- de la figura femenina a través de las distintas edades, épocas y sociedades. Las relaciones a las que se refiere el título son tantas como facetas distintas pueda tener la personalidad femenina. Por razones de extensión y de relevancia, nos ceñiremos a tres tipos de relación que repercuten en varios aspectos desde los que pueden estudiarse los cuentos de hadas o cuentos maravillosos. La primera relación en la de *identificación*, que pone de manifiesto elementos comunes entre brujas y

heroínas; la segunda es la de *sucesión*, que describe acciones propiciatorias para el crecimiento de la heroína; y la tercera es la relación de *representación*, reflejo de la evolución histórica. A través de las perspectivas que expondremos a continuación encontraremos cómo se cumplen estas tres relaciones, con el fin de mostrar que lo que conocemos como brujas y lo que conocemos como heroínas, son dos facetas del mismo personaje.

Caperucita: los límites entre heroínas y brujas no están tan lejanos.

La atribuida concupiscencia de la bruja histórica que se relaciona sexualmente con el macho cabrío, encarnación del mal, deja su huella en relatos literarios y cinematográficos como necesidad de ilustrar a la mujer en su función opuesta a la de madre. Francis Ford Coppola convierte al protagonista de su *Dracula* (1992) en una bestia repulsiva cuyo influjo sexual es imbatible, en la simbólica escena del laberinto, en donde Miss Lucy Westenra no participa, sólo recibe. En 1965, Charles Perrault entrega, con el manuscrito de *Chaperon Rouge*, una pequeña acuarela que muestra al lobo, sin ningún disfraz, dentro de la cama con una mujer joven. Este lobo, esta bestia salvaje, no está escogida al azar. En la corte de Luis XIV, donde la expresión “*avait vû le loup*” (haber visto al lobo) significaba “perder la virginidad”, la heroína de Perrault había quedado bien definida.[1]

Es cierto que ninguno de estos dos ejemplos aluden a la bruja al uso, con toda la descripción de sus poderes y sus características, pero no escapan a una derivación del personaje como miembro de la mitología universal. En el seno de los cuentos de hadas, la que no se acerca al concepto de hada, se acerca al de bruja, para simplificar las cosas. Estas dos heroínas de las que estamos hablando visten de rojo, color de la sangre, y en tiempos de Perrault, de las prostitutas. Ambas se pierden entre la vegetación, y ambas quedan marcadas por una lección u otra. Aquí es donde aparece, invariablemente, en todos los relatos en donde la mujer está más cerca de la bruja que del hada, la figura masculina extradiagética que pone las cosas en su sitio. El narrador histórico que castiga a la mujer y que a veces se introduce en los relatos bajo la apariencia de pretendientes despechados o justicieros, o de cazadores. Todos son prototipos salvadores. La mujer que se ha dejado llevar por una libertad cuestionable, muere; y otra purificada que ocupa su lugar, encuentra el descanso eterno o renace del vientre del propio mal. Lo expone elocuentemente Catherine Orenstein en su libro *Caperucita al desnudo*:

Tanto la Bella Durmiente, como Blancanieves o la Caperucita Roja de los hermanos Grimm esperan dormidas o en un estado semejante a la muerte, a ser rescatadas o revividas.[2]

El mismo relato de *Caperucita*, pero trasladado a la versión de la época Victoriana, confeccionado por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, termina con unas ilustraciones en las que se ve a la niña cada vez más pequeña y finalmente sentada sobre los hombros del cazador. Desde el hombro, esta nueva Caperucita, podrá compartir la visión del hombre que la ha salvado.

Al igual que la figura de la bruja, podemos rastrear la de Caperucita Roja a lo largo de los siglos. El antecedente más lejano lo encontramos en *Fecunda Ratis*, un relato escrito en latín, en 1023, por Sigberto de Lieja, en el que ya se describe a una niña vestida de rojo, en compañía de lobos. Y al igual que en los relatos de

brujas, la mujer joven o niña que puebla las diversas versiones de *Caperucita*, mantiene una doble vertiente personal de seducida/apaciguadora de bestias salvajes.

Estas brujas depuradas no hacen sino confirmar y afianzar el poder el poder y la influencia de las que literaria o cinematográficamente lo son por derecho propio, portadoras de las características que tomaron de sus comienzos históricos para pasar después a formar parte del imaginario colectivo. El *Malleus Maleficarum* (Martillo de brujas), escrito por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, vio su primera edición en 1486, y sirvió como manual de los cazadores de brujas hasta más allá de mediados del siglo XVII.

El nombre, oculto

Debido a la propia aparición en los relatos –con el tiempo asimilados a la literatura infantil–, de elementos mágicos o cabalísticos, el rastro de la influencia de este tipo de prácticas es fácil de seguir, y a veces evidente en su interpretación. Tres gotas de sangre son la génesis de Blancanieves, siete los enanos del bosque. Del mismo modo que los nombres de las heroínas son simbólicos y a menudo tienen que ver con los colores: Blancanieves, Cenicienta, Caperucita Roja..., la mayor parte de las brujas de los relatos clásicos no tienen ni siquiera un nombre, exceptuando a Baba Yaga (procedente de la tradición rusa), cuyo significado dentro de la literatura conjuga al mismo tiempo el mal y el bien.

En algunas civilizaciones, como la de los antiguos egipcios o los aborígenes australianos, el conocimiento del nombre se guardaba a salvo de los enemigos, quienes podrían utilizarlo de forma mágica para combatirlo y vencerlo. Las heroínas esconden el suyo tras el apodo. Nunca llegan a ser derrotadas por la bruja. Y la bruja esconde definitivamente el suyo, aunque su naturaleza en el relato, hace que toda precaución sea inútil. En esta línea, Sirenita, que tampoco tiene nombre propio, paga cara su pretensión de transformar su naturaleza (una característica propia de la bruja). Andersen aquí es quien impone el castigo. Lo que el autor transmite a menudo es el mensaje cristiano. En el relato la abuela advierte a la sirenita: *Carecemos de alma inmortal y nunca tendremos otra vida.*[3] Sirenita, empeñada en ganar un alma inmortal, es avisada de nuevo por su abuela: *Debemos conformarnos con lo que tenemos.*[4] Cuando la advertencia es desatendida, la bruja hace su aparición en el relato.

El rastro de la bruja histórica

La literatura y el cine crean a la bruja como una alquimista, entre pócimas. El paradigma de esta alquimista es, sin duda, la madrastra de Blancanieves. Para la mitología celta y eslava, las brujas son ángeles caídos. El ángel, al caer, pierde su belleza, una de las condenas demoníacas. *Blancanieves* como relato, otorga a la bruja la movilidad alquímica entre la belleza, es decir, la perfección, y la fealdad, o lo que es lo mismo, la maldad. También hay una belleza asociada a la maldad, que es la de la *femme fatale*, aprovechada por Disney para caracterizar a la madrastra de su relato. Durante el siglo XVII, se fraguó la apariencia de la bruja asociada a lo feo: vejez, suciedad, verrugas, vello, marcas en la piel, llegaron a ser indicios de brujería por el mero hecho de poseerlos. Y aparte de esta indecisión entre la belleza y la fealdad, es decisivo para la ubicación del personaje en los relatos señalar que, salvo excepciones, la bruja (término peyorativo) es mujer; y el

mago (sabiduría blanca), es hombre; distinción a la que contribuiría decisivamente la religión católica. En *El tesoro de la lengua castellana o española*, que data de 1611, Sebastián de Covarrubias refiere:

Hase de advertir que aunque hombres han dado y dan en este vicio y maldad, son más ordinarias las mujeres por su ligereza y fragilidad, por la lujuria y el espíritu vengativo que en ellas suele reinar, por eso es más ordinario tratar esa materia bajo el nombre de bruja que de brujo.[5]

La bruja/madrastra de Blancanieves es uno de los prototipos que dentro de los relatos infantiles mejor responde a las consecuencias de la bruja histórica. Disney recoge estos rasgos magistralmente en dos de sus brujas: la del relato de *Blancanieves* (1937), y la Bruja del Mar, de *La Sirenita* (1989). En el siglo XIII la brujería se castigaba con la muerte si la bruja había hecho daño a otra persona. Un siglo después aparecerían las primeras leyes contra la brujería; leyes nacidas en el seno de la Iglesia, y por tanto, al margen de las leyes civiles. Estas dos brujas dañan y mueren, algo que también le ocurre a la bruja de *Hansel y Gretel*. Y como transposición histórica, las muertes en *Blancanieves* y *Hansel y Gretel*, están relacionadas con el fuego purificador. Si hay redención posible para la mujer tras cometer sus errores, es liberada por una figura masculina; si no puede redimirse, hay que purificar el mal causado (históricamente, el fuego acababa tanto con la bruja como con sus maleficios). La redención, la recuperación para los cánones sociales, es lo que diferencia a las heroínas de las brujas. La bruja, pues, no es una condición, es el castigo mismo por apartarse de las leyes sociales.

Los lazos que unen a heroínas y brujas tienen la misma fuerza (aunque sea una fuerza oscura) que los que unen a madres e hijas. No en vano las brujas de los relatos son el reverso de la figura materna, a menudo materializadas directamente como madrastras. En el relato de *La Bella Durmiente*, el hada mala (es decir, la bruja) que lanza el hechizo sobre la niña, establece la rueca como el punto de inflexión en el relato. Señala Frazer en *La rama dorada* que, *en la mayoría de los lugares de la Italia antigua estaba prohibido por la ley que las mujeres fueran hilando según caminaban por las carreteras, o inclusive que llevaran visibles los husos, pues tales actos se creían perjudiciales para las mieses.*[6]

En otros países, como Inglaterra, la labor de hilandera permitía a las mujeres ganarse el sustento de forma habitual, antes de la Revolución Industrial. En el seno de las hilanderías comunales se daba forma a muchos relatos, y algunos de ellos recogerían la profesión como el propio homenaje a estas mujeres.

La heroína de *La Bella Durmiente* se pincha el dedo con el huso de la rueca que la propia bruja maneja, bajo la apariencia de una inofensiva anciana. El agostamiento de las mieses se traduce aquí también como la privación de la vida (aunque sea de la vida consciente). Este estado en el que se sigue existiendo fuera de la conciencia, provocado por la acción de la bruja, tiene su antecedente en una antigua tradición rusa en la que el jueves anterior al domingo de Pentecostés las jóvenes llevaban a cabo un ritual de celebración en el bosque, que culminaba con la mitad de ellas cayendo al suelo y haciéndose las dormidas, y la otra mitad besándolas para que despertaran.

Brujas y madres. Anverso y reverso de la misma moneda

Además de injusto, el tratamiento femenino en los cuentos es ingrato, teniendo en cuenta que las mujeres desempeñaron un papel muy activo en la transmisión oral de los mismos. Dorotea Wild (suegra de Wilhelm Grimm), y las hermanas Jeanette y Amalie Harsenphlug, también parte de la familia, aportaron gran parte de los relatos que después serían modificados por los hermanos Grimm -debido a razones religiosas o comerciales-; alteraciones que continuarían produciéndose en las posteriores traducciones, sobre todo inglesas. La lógica de cierta parte de la crítica considera el desarrollo de la figura de la bruja como una manifestación de misoginia que los relatos albergan, del mismo modo que desarrollan la fragilidad, dependencia y desobediencia de algunos personajes femeninos. Sin embargo hay otros autores que ven la creación de este personaje de forma distinta:

No se debe tomar literalmente la figura de la bruja. No se trata de una persona real, sino de una representación de las fuerzas psíquicas que operan en la psique del niño.[7]

Pero la bruja no debe separarse ni de su tradición histórica –en donde también se hicieron grandes esfuerzos para crear un personaje al que poder señalar, y en el que pudiera recaer el concepto pecaminoso de toda una sociedad- ni del hecho de que, en los cuentos, la bruja es, a menudo, la mala madre. Hasta el siglo XIX, el parto era una de las principales causas de mortalidad para las mujeres. La figura de la madrastra tiene un anclaje histórico real. Y esa aparición era en pocas ocasiones afectiva, sino más bien práctica, vinculada a unas necesidades laborales dentro del hogar, que había que cubrir. Dentro del relato, la figura de la madrastra no está, sin embargo, exenta de matices. En *Cenicienta*, de los hermanos Grimm, a la madrastra se le perdona la vida, según Cashdan, porque es a su vez madre de dos hijas, y porque nunca intenta realmente matar a Cenicienta. La de Blancanieves, sin embargo, está condenada desde el comienzo, porque además de encarnar varios pecados capitales -vanidad, envidia, avaricia- primero ordena su muerte, después decide hacerse cargo personalmente.

Si la bruja o la madrastra son el reverso de la madre, es porque la madre se asocia a la creación, y la bruja a la destrucción. Son la vida y la muerte a las que tienen que enfrentarse la heroína. La figura femenina noble, que puede estar encarnada por una madre o una abuela (*La Sirenita*) ejerce una posición de autoridad con respecto a la heroína. Cuando ese vínculo se rompe a causa de la desobediencia, no es esa misma figura la que castiga, sino otra que asume la misma dualidad que el dios misericordioso y el dios castigador o justiciero. Por tanto madre, heroína y bruja no dejan de ser un desdoblamiento en varias fases del concepto de mujer que tradicionalmente se ha venido incorporando a sucesivas sociedades, y por tanto a sus relatos, independientemente del soporte en que estuvieran narrados o cuál fuera su lenguaje.

Cenicienta es la heroína de la humillación. Su propio nombre tiene una connotación de resto, de polvo insignificante que la convierte, además, en el paradigma de la mujer explotada. Cenicienta sólo tiene un periodo feliz (además del desenlace) en el recuerdo de la madre. Es la llegada de la madrastra la que revela el status de unas hermanas frente a otras, la aparición de categorías fraternales y la creación de una escala de importancia. El relato tampoco escapa a la simbología. Hay una asociación muy clara de las cenizas con la muerte, y con la

poca importancia que se le concede a la materia corporal en la religión cristiana. De todos los relatos infantiles de la literatura que derivaron de la tradición oral, apareciendo con variaciones en distintos países, *Cenicienta* es quizá uno de los mayores exponentes de la incorrección política. Aunque como el Fénix, termina resurgiendo de sus cenizas, su trayectoria sería impensable hoy en un relato moderno: condenada a desempeñar exclusivamente labores domésticas –que además se apuntan como denigrantes, no como en el caso de Blancanieves en casa de los enanitos, en donde la limpieza doméstica se convierte en el desarrollo de una virtud–, reducida no sólo en la escala familiar, sino también en la social, maltratada por una figura que debería de ser protectora, y finalmente salvada sólo porque durante una simulación ha tenido acceso a la más alta escala social.

De la caza de brujas o del periodo en que la brujería alcanzó su máximo auge, lo menos trasladado a la literatura infantil es la propia creencia de ser una bruja. La bruja tiene demasiada importancia psicológica para ser protagonista del relato con sus cualidades tradicionales. El hecho que Balasch explica de que *en el medioevo, numerosas ancianas metidas a brujas creyeron que tras pronunciar la palabra “abraxas” y frotarse con un ungüento a base de boñiga de vaca y pelo de cabra se trasladaban al aquelarre montadas en un mango de escoba* [8] no está explorado en la literatura infantil o juvenil. Hay un hecho irrefutable a lo largo de la historia, con independencia de aderezos más o menos fantásticos, o más o menos correctos políticamente hablando: en la psicología del niño, la verdadera madre no puede fallar. La bruja, como antítesis de la buena madre, no puede cobrar protagonismo. La constante que se mantiene intacta a través de los siglos es que la bruja y la heroína mantengan perfectamente delimitados sus territorios, si su definición gira en torno a la de la madre.

La maternidad no se plantea en muchos relatos como una circunstancia biológica, sino como una decisión personal de cuidar a los niños. La figura de la bruja es incompatible con la de la madre en ese sentido. Para poder trasladar esas cualidades maternas a un personaje extraordinario, se utiliza la figura del hada. En la película de Steven Spielberg, *A.I., Inteligencia Artificial* (2001) el niño-robot que tanto le debe a Carlo Collodi, va en busca del hada azul que convierte a los muñecos en humanos, cuando es rechazado por su madre adoptiva; es decir, por su madrastra.

En el relato tradicional, la madrastra y la bruja toman decisiones sobre una tercera persona más joven que, aun vulnerable y desamparada acaba triunfando, pero no por tomar el control de la situación, sino gracias a la ayuda de un personaje masculino. Curiosamente, en el desarrollo de los arquetipos actuales, la opción de la autosuficiencia y la determinación en heroínas o héroes jóvenes es una opción preferida a la del triunfo por seguir los consejos de figuras positivas adultas, ya sean femeninas o masculinas. Lo que sí se mantiene es la protección física y emocional que proporciona la autoridad. En la literatura infantil clásica la “nobleza” como posición social de los personajes no sólo está justificada por el público al que iban dirigidos los relatos como divertimentos. En los relatos, la autoridad máxima está asimilada a estas figuras nobles, por debajo de las cuales se mueven el resto de los personajes. La reconciliación de clases o el premio dentro del relato, no deja de traducir una postura paternalista de las clases altas hacia las bajas.

En el relato tradicional, la figura maternal como tal, tiende a desaparecer físicamente. Es cuando esa autoridad, “noble” socialmente sustituye su influencia

y ejerce su protección. Un tipo de protección que hoy no sería válida. En su enfrentamiento con el lado oscuro femenino, la heroína no parece aprender, ni crecer; hace una buena víctima y al final, una buena boda. El elemento femenino que se enfrenta a la maldad no es común más que en las revisiones modernas. En el relato tradicional, cuando la madrastra-bruja se enfrenta a otro personaje femenino lo hace por un celo sexual, que implica al mismo tiempo belleza y posición. La posición se gana por la belleza, y sólo en esa lucha por la posición, la mujer descubre que posee otras cualidades. El relato no hace, sin embargo, más que recoger la realidad social, como ya hemos apuntado. En las narraciones clásicas, la vida privada está tipificada, pero con unas marcas de actuación muy claras. Para los narradores era más interesante cómo se comporta la mujer, cuál es su personalidad, que las actividades que desempeña. Los historiadores parecen dar por cierto que el origen de los cuentos se sitúa en el antiguo Egipto, alrededor de los siglos XIII a XIV a.C. En la lista de signos egipcios de Alan Gardiner, aparecen 55 signos para definir al hombre y sus funciones; sólo 7 para definir a la mujer y las suyas. [9]

La corrección política

Los relatos son universales, pero han de evolucionar socialmente hasta alcanzar incluso la forzada corrección política de finales del siglo XX, parodiada por James Finn Gardner en sus *Cuentos políticamente correctos* [10]. En los relatos de Gardner, *Caperucita poseía la suficiente confianza en su incipiente sexualidad como para evitar verse intimidada por una imagería (el bosque) obviamente freudiana* [11]; *la bruja de Rapunzel era una persona de amabilidad sumamente limitada* [12], y aclara *(no pretendemos afirmar con ello que todas las brujas –ni siquiera algunas– lo sean, ni despojar a la bruja en cuestión de su derecho a expresar su carácter natural, sea este cual fuere*. Asimismo, en su revisión de *Hansel y Gretel*, describe: *esa misma noche, para dar la bienvenida a los niños, aquellas amables gentes celebraron una reunión a la luz de la luna en la que los asistentes se despojaron de todas sus vestiduras, se embadurnaron mutuamente de barro y danzaron en círculo*. [13]

Esta opción de revisiones políticamente correctas, pero inscritas siempre en un planteamiento humorístico –elemento del que casi carece la narrativa infantil clásica–, es recogida en el cine por títulos como *Shrek* (2001) y *Shrek 2* (2004), en donde la heroína (la princesa Fiona), ostenta dos cualidades física (belleza y fealdad), pero sólo una psicológica (bondad). Lo que viene a trastocar el arquetipo heroico femenino dentro del cuento de hadas. A partir de estas transgresiones obligadas por la evolución social, es muy difícil volver los pasos atrás en cuanto a la creación de las heroínas, pero no es tan difícil seguir manteniendo el arquetipo de la bruja. En la *Trilogía del maleficio* [14], de Cliff McNish, escrita para su hija Raquel, el autor convierte a ésta en una heroína moderna mientras en la bruja se refuerzan los rasgos tradicionales: el color negro para vestir, y un aspecto repulsivo, aunque McNish especifica que no es humano: cuatro filas de dientes, piel roja, aloja dentro de sí a otros seres, como las arañas diminutas que se encargan de limpiar sus dientes. También posee la capacidad del vuelo, y el lobo aparece en el relato como refuerzo del mal. Esto viene a apoyar la tesis de muchos psicólogos acerca de la necesidad de mantener y contar los relatos clásicos tal y como han pasado de generación en generación, porque en esa estructura reside su efectividad.

En los relatos actuales, tanto literarios como cinematográficos existe la figura de la bruja tradicional, pero todo ser capaz de concitar la magia entra dentro de una nueva concepción de brujas y magos, actualizada y resumida en los relatos de Harry Potter y sus adaptaciones cinematográficas, y secundada por otros escritores ávidos del mismo éxito. Hablando de la adaptación sociológica e histórica no podemos olvidar que uno de los temas subyacentes en los libros de J.K. Rowling es la segregación, tema que en este momento no puede ser en absoluto barrido de las adaptaciones, porque arrastramos continuamente la dificultad de la convivencia entre culturas.

La evolución del mal

Estas corrientes evolutivas que han depositado transformaciones paulatinas en los relatos a lo largo de las décadas, han sido propiciadas por un esquema que puede resumirse:

TRADICIÓN ORAL---- DIFUSIÓN LITERARIA---- TRADICIÓN AUDIOVISUAL---- DIFUSIÓN LITERARIA.

Al igual que en su momento la tradición oral dio lugar al establecimiento de arquetipos literarios, la reinterpretación de sus modelos literarios ha puesto en marcha una nueva reinvención de la tradición, ya no sólo oral, sino audiovisual. Esta nueva fase ya está dando lugar a una nueva revisión literaria.

Según Teresa Colomer:

Las explicaciones psicoanalíticas sobre los cuentos populares se han referido a estos personajes como encarnaciones de las percepciones infantiles sobre la amenaza del poder de los adultos o como personificaciones de las propias pulsiones agresivas de los niños. [15]

Colomer apunta que hoy en día el monstruo es el personaje más apto para conjurar miedos y pesadillas infantiles, pero incluso éstos han pasado a un nuevo status –lo que queda demostrado tras el éxito de *Monsters Inc.* (2001). Lo interesante es la mención de esta función presente en los cuentos, que es la de conjurar miedos y pesadillas infantiles. La preocupación por desterrar estos miedos es muy actual. No existe como función en la narrativa infantil clásica. La incipiente preocupación por el mundo infantil cuando se comienza a crear una literatura *ad hoc* no contemplaba el exorcismo de los miedos, sólo el aleccionamiento destinado a corregir un comportamiento inadecuado. Por eso durante siglos la bruja fue tan efectiva. No se plantean los relatos para que el niño no tema su influencia, sino para que la tema. No literalmente a la bruja –que también-, sino sus manifestaciones. La única vía de escape en el relato infantil es el castigo. La madrastra-bruja de *Blancanieves* es derrotada. La de *Cenicienta*, dependiendo de las versiones, puede ser sometida a tortura; la bruja de *Hansel y Gretel*, que como una araña tiende su trampa de azúcar, también es castigada con la muerte, al igual que la malvada bruja del Oeste, de *El mago de Oz*. Pero en ninguno de estos relatos se utiliza la bruja para convencer al niño de que sus temores son infundados.

La literatura infantil se convierte así en uno de los espejos más fiables de la sociedad, que se toma el pulso a sí misma a través de lo que quiere transmitir a sus

ciudadanos más jóvenes. Cuando un autor literario o un cineasta deciden recurrir a los modelos tradicionales ha de hacerlo a través de la caricaturización, como el relato *Las brujas*, de Roal Dahl, llevado al cine por Nicolas Roeg, en 1990 (aunque es cierto que la versión cinematográfica dulcifica el final salvando al niño, algo que no ocurre en el relato de Dahl). La adaptación civilizada de las historias o el surgimiento de otras con valores nuevos debe mucho, paradójicamente, a los descubrimientos destapados por el psicoanálisis durante la década de los 70. Aunque autores como Bettelheim insistieron en la necesidad de recuperar los relatos tal y como siempre se habían narrado porque ayudaban a resolver los conflictos infantiles, se ha desarrollado al mismo tiempo esa corriente paralela que tiene la obligación social de transmitir nuevos valores. Al modernizar el aspecto y las profesiones de los protagonistas de estos nuevos relatos, se pone al niño en contacto con su realidad cotidiana. Lo lógico es que la narrativa infantil clásica, con sus elementos, se mantenga en una época alejada. El niño tiene capacidad para percibir la diferencia y aplicar lo que ha de aplicar.

Baba Yaga tiene muchas respuestas

Baba Yaga, dientes de hierro, piernas huesudas. En la tradición eslava se encuentran conjuradas todas estas reflexiones que venimos exponiendo, en un solo personaje. La bruja que tiene relato propio y aparece en muchos otros entronca más claramente con las líneas paganas de diosas de la naturaleza que con los personajes que pueblan los relatos occidentales. Pero en esta derivación comparable a la diosa hindú Kali aparecen los rasgos que apoyan el desdoblamiento de las figuras femeninas en los cuentos. El término “baba”, en ruso, denota a una mujer mayor que una niña. En la tradición matrimonial histórica, en la que las niñas eran entregadas muy jóvenes, “baba” comenzaba a utilizarse a partir del momento de la pérdida de la virginidad; es decir, pasado el momento en que Caperucita “había visto ya al lobo”. Por eso Baba Yaga, a pesar de su aspecto terrorífico y de su ejercicio de bruja, puede también manifestarse como protectora, con cualidades maternas. En *La Hermosa Basilisa*, Baba Yaga le entrega a la heroína la luz, que puede interpretarse en el relato como símbolo de la sabiduría y del crecimiento o la madurez, aunque antes le pide que desempeñe una serie de trabajos, que Basilisa realiza con la ayuda de la muñeca que su difunta madre le entregó. Las dos figuras relacionadas con el legado maternal planean sobre la heroína aportando distintos dones. En el relato que lleva el título de la propia bruja, *Baba Yaga*, la madrastra envía a la heroína a casa de su hermana, que no es otra que la propia bruja, a buscar hilo y aguja, con la esperanza de que esta la devore y no regrese. En esta conjunción de parientes bastardas queda patente la relación entre madrastras y brujas, y también queda patente el triunfo de la heroína, que es el legado de la buena madre; es decir, las madres viven en las hijas y a través de la hija, la que triunfa es la figura materna.

En realidad Baba Yaga es una interpretación de la Madre Tierra, o de la Madre Naturaleza, que cuando se desata puede ser terrible y destructiva, pero también desempeña funciones genéticas. Su papel más elocuente en este sentido es el de espíritu de la Fuente de las Aguas de la Vida y la Muerte.

El folclore ruso, recopilado en los relatos de Afanasiev [16], la ubica en el bosque, viviendo en una cabaña con patas de gallina, que no sólo goza de autonomía de movimientos, sino que también observa a través de sus ojos, que son ventanas y habla a través de su boca, que es la puerta. Estos rasgos antropomorfos son la

confirmación del alcance de la bruja, que todo lo sabe, todo lo ve y todo puede revelarlo.

Baba Yaga no es una figura aislada, sino que dispone de una pequeña corte muy interesante desde el punto de vista simbólico. Sus dos hermanas, también Babas Yagas la convierten en una figura trinitaria; y sus sirvientes, se organizan del mismo modo en un trío que la bruja desvela en el relato *La hermosa Basilisa*. Tres misteriosos jinetes, Rojo, Blanco y Negro, que ella describe como su Resplandeciente Sol, su Amanecer Brillante y su Oscura Medianoche, pueden haber tenido también su transposición a otros relatos. En *Sleepy Hollow* (1999) –versión de Tim Burton sobre el relato de Washington Irving, del que se han hecho adaptaciones sistemáticas, en casi todas las décadas, desde 1908 en que se llevó a cabo la primera-, la Hechicera de los Bosques del Oeste tiene a su servicio a un jinete negro, que cumple sus siniestros encargos. Esta bruja es madrastra también de la heroína del relato, con lo que cierra el círculo necesario para esta comparación. Porque la propia heroína está versada en los manejos de la hechicería, aunque haga un uso blanco de ella. Burton reforzó la historia con este desarrollo de los personajes femeninos, que sin embargo no aparece en el relato, en donde la protagonista, Katrina Van Tassel, está aún a merced de la simpleza de algunas heroínas antiguas. Curiosamente, Burton elige esta vía del desdoblamiento femenino, presente como hemos visto en otros relatos literarios, para modernizar las figuras en su relato cinematográfico y poderlas dotar de una fuerza que no existe para la protagonista en el relato de Irving.

Las versiones cinematográficas del relato Baba Yaga son adaptaciones muy libres. Hay una rusa, *Zoloty roga* (1972), dirigida por Aleksandr Rou, utiliza el texto en verso de Mikhail Nozhkin. Y una coproducción italo-francesa, *Baba Yaga* (1973), dirigida por Corrado Farina, e interpretada por Isabelle de Funes y Carroll Baker, adaptación del cómic de Guido Crepax, que dota a la bruja asesina de nacionalidad americana y tendencias lésbicas.

La traducción más explícita de esta dualidad que venimos exponiendo se lleva a cabo en el cine. Y esta quizá sería una de las consideraciones más polémicas de lo que se considera una buena adaptación. La literatura es más sutil, más inteligente y sibilina en el planteamiento de esta multidisciplinariedad del personaje femenino. El cine cae a menudo en la trampa de explicarlo. Títulos como *En compañía de lobos* (1984), de Neil Jordan, o *Freeway* (1996), de Matthew Bright, en donde los papeles de Caperucita y el lobo se pervierten e intercambian, traducen de un modo patente lo que permanece latente en los relatos. El cine, en la adaptación, necesita de lo explícito, y otras muchas adaptaciones, llevadas a cabo en otros medios de comunicación, como por ejemplo la publicidad, también. La literatura y sus relatos originales son un medio a salvo donde existen estos personajes con todo su contenido sin necesidad de explicación. Curiosamente, la explicación existió antes, durante la tradición oral, y aparece después en el cine, que es una forma sofisticada de tradición oral.

NOTAS

- [1] Esta relación entre una heroína y una bestia queda exorcizada en algunos relatos, como *La Bella y la Bestia*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), quien en su relato estableció otras bases para tratar el tema de la apariencia física. El cuento, recogido en *El almacén de los niños*, que Leprince publicó en 1757, intenta claramente romper ciertos tópicos. Cuando el mercader despierta en el palacio de la Bestia, al ver un traje a su medida y el desayuno preparado, da por hecho que el palacio pertenece a un hada buena. Es cierto que la Bestia es un príncipe encantado, pero hasta que no se rompe el tópico del enamoramiento, esto no se desvela.
- [2] ORENSTEIN, Catherine. *Capucita al desnudo*. Ed. Ares y Mares. Barcelona, 2003. pp. 75-76
- [3] TATAR, Maria. *The Annotated Classic Fairy Tales*. W.W. Norton & Company. New York, 2002. pp. 315. Traducción de la autora.
- [4] TATAR, María. Op.cit., p.316.
- [5] BLASCH BLANCH, Enrique. *Una historia mágica de los cuentos*. Ed. Oberon.Grupo Anaya. Madrid, 2003. p.247.
- [6] FRAZER, J.G. *La rama dorada*. The MacMillan Company, N.Y., 1922. Edición de 2003. p. 44.
- [7] CASHDAN, Sheldon. *La bruja debe morir*. Editorial Debate, S.A. Madrid, 2000, p. 31.
- [8] BALASCH BLANCH, Enrique, op. Cit., p. 108.
- [9] Estos signos pueden encontrarse en Wiulkinson, Richard H. *Cómo leer el arte egipcio*. Barcelona: Crística (Grijalbo Mondadori), 1995, p.26.
- [10] GARDNER, James Finn. (I) *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe, 1995, y (II) *Más Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe, 1996.
- [11] GARDNER (I), op.cit, p. 16
- [12] GARDNER (I), op.cit., p. 56
- [13] GARDNER (II), op.cit, p. 20
- [14] MCNISH, Cliff. *Trilogía del Maleficio: El maleficio, El olor de la magia, La promesa del mago*. Barcelona: Destino, 2003.
- [15] COLOMER, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis Educación, 1999, p. 27.
- [16] Aleksandr. Nikolaievich Afanasiev (1826-1871), etnógrafo e historiador de la literatura rusa, popularizó la figura de esta bruja en relatos como *Baba Yaga* o *La hermosa Basilisa*.