

“La bella durmiente”: Cuento de hadas, cuento gótico, mito clásico.

Relecturas de Fuentes y García Márquez

Adriana Gordillo

Southern Oregon University

Jack Zipes, citando a August Nitschke, nos recuerda que los cuentos son el espejo en que se revela el orden social de un momento histórico particular. Este sentido especular indica que los cuentos “representan las aspiraciones, las necesidades, los sueños y los deseos del pueblo, ya sea afirmando los valores y normas dominantes, ya sea revelando la necesidad de cambiarlos” (Zipes 30). Contrario a algunas creencias (sobre el cuento en general y el de hadas o maravilloso en particular), dice Zipes, los cuentos representan no un estado armónico e idealizado de la sociedad, sino por el contrario, un estado turbulento en donde el cambio es la constante y en donde las preguntas sobre el *poder* como concepto—en manos de quién está, su legitimidad y sus usos—son los ejes que direccionan las múltiples versiones de la narración.¹ Los cuentos de hadas o maravillosos se presentan entonces como un espacio textual fluido cuya función social depende de “cuán activamente los produzcamos y recibamos en forma de interacción social que lleve a la creación de mayor autonomía individual” (Zipes 217), posición a la que también se adscribe Marina Warner hablando del mito, para quien la potencia de éste radica en su apertura y su capacidad de tejer nuevos significados (ctd. en Sellers 2).²

¹ El paso de la oralidad a la escritura implica también una lectura alrededor del poder no sólo en la narración como tal, sino también en cuanto a la apropiación y redefinición del tema tratado en la historia. La resignificación de cada nuevo hilo narrativo obedece a las directivas que motivan a quienes detentan el poder de la imprenta y los futuros medios de comunicación masiva en cada momento histórico. Este monopolio del texto escrito es, según Zipes, la clave de la diferencia entre la producción oral, de origen comunitario, y la producción escrita, limitada y, en un sentido maravalliano, dirigida. La capacidad de movilización y cambio está entonces en manos del lector y no del creador-escucha comunitario de la producción narrativa oral.

² Susan Seller menciona el sentido conservador que Zipes le atribuye a los cuentos de hadas hoy, en tanto que éstos, dice la autora, tienen como función “compensar al individuo por las carencias que le imponen los regímenes burocráticos y administrativos” (14). Esta reescritura conservadora está vinculada generalmente a cierta producción

En este marco de discusión examinaremos el motivo de “La bella durmiente”, el cual ha sido reelaborado una y otra vez desde la oralidad, la literatura y el cine. Las versiones de Charles Perrault y los hermanos Grimm, las recreaciones fílmicas de Disney y, aún más recientes, las series televisivas *Grimm* y *Once Upon a Time*, además de las discusiones que tienen lugar en la crítica literaria, feminista y psicoanalítica,³ hacen parte del acervo cultural del que se nutren las nuevas reescrituras del mito. Tal es el caso de obras como “Briar Rose” de Ann Sexton (1971), “The Lady of the House of Love” de Angela Carter (1979), *Sleeping Ugly* (1981) o “The Thirteen Fay”, ambas de Jane Yolen.⁴ Las letras hispanoamericanas no se quedan atrás en su recreación del cuento de hadas, reinventándolo con frecuencia para cuestionar las limitaciones impuestas por las prácticas que promueven la heteronormatividad y que reflejan las tendencias falogocéntricas que sostienen nuestra sociedad. Se destacan aquí obras como “La bella durmiente” de Rosario Ferré (1976), “No se detiene el progreso” y “4 Príncipes 4” de Luisa Valenzuela (1993). En esta misma dirección, Josefa Lago nos recuerda el uso de este mito en la literatura femenina dominicana en obras como *Alótopos* (1989) de Ángela Hernández, *He olvidado tu nombre* (1997) de Marta Rivera y *Soledad* (2001) de Angie Cruz, aumentando la lista de autoras que se nutren de la estructura de este cuento de hadas en la literatura hispanoamericana.

fílmica e impresa de la que se escapan y a la que contestan autores y autoras de diversas tradiciones literarias como los aquí mencionados.

³ Blabla. Algunas versiones anteriores a las de Perrault y Grimm serían las recopiladas en “*Anciennes Chroniques d’Anlgaterre. Feits et Gestes du Roi Peceforest et des Chevaliers du Franc Palais*, novela francesa en prosa del primer cuarto del siglo XIV (Camarena 264).

⁴ En el ámbito de la crítica se destacan *A Psychiatric Study of Fairy Tales* de Julius Heuscher (1963), *The Interpretation of Fairy Tales* y *The Feminine in Fairy Tales* de Mary Luise von Franz (1972), *Fairy Tales and the Female Imagination* de Jennifer Waelti-Walters (1982). De Ruth Bottingheimer, *Grimm’s Bad Girls and Bold Boys* (1987), *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* de Bruno Bettelheim y los numerosos textos de Jack Zipes, entre ellos *Breaking the Magic Spell* (1979), *Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983) y *Don’t Bet on the Prince* (1986) (Lago 557).

Pero si la reescritura hispanoamericana de este cuento durante las últimas décadas ha estado en manos (principalmente) de autoras, vale la pena dar una mirada a cómo los escritores de la región se han apropiado del tema y hacia dónde nos lleva el análisis cultural de algunas de sus obras. ¿Coinciden o no estas reescrituras con alguno de los elementos de cuestionamiento de género que nos proveen las obras escritas por mujeres? ¿Qué aspectos sobresalen en estas obras y cómo reestructuran el tópico de la bella durmiente? ¿Qué resignificación se produce al retomar el cuento de hadas desde la escritura masculina? Nos referiremos entonces a los cuentos “La bella durmiente” de Carlos Fuentes⁵ y “El avión de la bella durmiente” de Gabriel García Márquez para explorar estas preguntas.

El fantasma de Fuentes

El cuento de Fuentes presenta una versión fantasmática de “La bella durmiente”, en donde los espectros se apoderan de la estructura y temática de la narración para dar salida a la memoria del holocausto nazi—desde una lectura hispanoamericana—y de la responsabilidad sobre la opresión de la mujer de la cotidianidad. Una violencia antigua que pasa desapercibida frente a la inmediatez de los eventos devastadores del siglo XX y que, en ese sentido, se identifica y coincide con la apropiación del cuento que han llevado a cabo las autoras mencionadas líneas arriba. Como es frecuente en la obra del mexicano, tanto el tema del cuento como la estructura narrativa proveen al lector de una serie de herramientas que invitan a la discusión de aspectos históricos concretos, pero que además responden a la pregunta sobre el lugar del texto literario y su función social, sobre las relaciones intra e intertextuales que reflejan la importancia del acto creativo como metáfora de las transformaciones que enfrentamos como individuos y como colectivo social.

⁵ Una versión sintetizada y en inglés de la discusión sobre el texto de Fuentes ha sido publicada recientemente en [Hispanic Issues On Line](#).

“La bella durmiente” de Fuentes es el quinto cuento de la colección *Inquieta compañía* y está dedicado al poeta y novelista estadounidense Peter Straub, conocido como uno de los maestros contemporáneos del horror. En 1982, impactado por *Aura*, Straub escribió *The General's Wife* en homenaje a Fuentes, quien, a su vez, le había expresado admiración al estadounidense por su novela gótica *Ghost Story* (1981). *Aura*—Fuentes lo ha reiterado en numerosas ocasiones—es descendiente directa de *The Aspern Papers* (1888) de Henry James (“que a su vez desciende de la enloquecida Miss Havisham de *Las Grandes Esperanzas*, de Dickens, que a su vez se desprende de la antiquísima Condesa de *La Dama de Corazones* (sic), de Pushkin (...) quienes a su vez descienden de la bruja medieval de Michelet” [“Cómo escribí” 283]). El cuento de “hadas” de Fuentes se nos presenta entonces como el reflejo de un reflejo. Es un cuento que presenta una relación especular con otros textos recreando el proceso en que se genera el arte en respuesta a obras o mitos precedentes. Este juego literario nos aventura a pensar en el proceso de escritura y cómo éste se nutre de diversas tradiciones culturales para recordarnos cómo va migrando una historia y cómo, en ese peregrinaje, da paso a nuevos textos, a nuevas preguntas y a nuevas lecturas de la realidad.

En esta versión de “La bella durmiente” el autor se sitúa frente a un lector que es consciente de tener en sus manos un libro de fantasmas y aparecidos—dado el tópico general del volumen—y no un cuento de hadas. Fuentes se mueve entonces en dos arenas del plano de la fantasía para entablar un diálogo con un lector que espera la conexión con el cuento de hadas, sabiendo que sólo encontrará una imagen deformada de éste y, a partir de esta deformación, este lector avisado se cuestione las razones que nos llevan a encubrir una serie de símbolos y de ideas tras el velo de las diversas formas que adopta el mundo de la fantasía, en este caso, el cuento de hadas y el cuento de horror.

Este cuento narra la historia de un médico, el doctor Jorge Caballero, cuyos servicios son solicitados por el ingeniero alemán Emil Baur. El ingeniero es uno de tantos alemanes que llegó a México a principios del siglo XX (en 1915) para explorar y explotar la minería del país. Baur se vio inmiscuido en las reyertas de la época, Villa, los gobiernos de Wilson, el Káiser y los de Carranza y Obregón. Se casó a los cincuenta y cinco años con una menonita alemana perteneciente a uno de los grupos que huyeron de las persecuciones nazis y se refugiaron cerca de la ciudad de Chihuahua. El doctor Caballero es requerido por Baur en su casa del desierto, una mansión victoriana o neogótica que parecía generar “su propia bruma”, para hacerse cargo de la enfermedad de su esposa, quien padecía de un estado severo de narcolepsia y que, a medida que avanza la narración, se desvela como la muerte (*Inquieta* 172). Caballero revive a la mujer a través del tacto y del sexo invocando, como en *Aura*, “Viva mi fama” o “Calixta Brand”, un vínculo entre el erotismo, la muerte y la creación. La narcolepsia de la mujer es, pues, el vínculo directo, transparente, con el mito de la bella durmiente. La pasividad de la mujer llega a su fin gracias a la acción del médico, una versión aburguesada del príncipe medieval y romántico que, hasta ahora, parece coincidir con las antinomias mujer/hombre-débil/fuerte-pasividad-actividad que se intenta cuestionar en la narrativa escrita por mujeres. Por otro lado, el mito de la bella durmiente responde, de manera simbólica y siguiendo a Bettelheim, a las transformaciones fisiológicas y psicológicas del adolescente. Esta etapa de transformación corresponde a un estado de introversión y autorreflexión, de “sueño”, que forma el carácter individual y que va de la mano con los cambios hormonales de la adolescencia, claves en la preservación de la especie.⁶ La esencia de “La bella durmiente” expresa el despertar a una nueva vida, no sólo en el sentido biológico, sino en el sentido social, a través de la producción de bienes, de conocimiento, de arte,

⁶ Si bien es cierto que no nos suscribimos completamente a la tesis de Bettelheim sobre la función del cuento de hadas en la niñez y su lectura esencialista y simplificadora que no incluye las diferencias sociales, de género, de clase, y de raza, etc., encontramos la metáfora del mutualismo útil para la reflexión de este cuento de Fuentes.

etc. La posibilidad de creación de una nueva vida que llega con la adolescencia conlleva un nivel de existencia que Bettelheim denomina *mutualismo*, una relación en donde, quien recibe la vida, también la da (235); este nuevo ser a quien se le ha dado vida lleva al progenitor (biológico o social) a una nueva relación con su mundo, es decir, el “creador” se enfrenta a una perspectiva de la vida que le permite renovarse y continuar su existencia en el tiempo. “La bella durmiente” de Fuentes adopta este sentido mutualista referido por Bettelheim que se manifiesta no sólo en el circuito de vida del texto literario (*The Aspern Papers-Aura-The General’s Wife*–“La bella durmiente”) en un sentido genealógico, sino también en cuanto al tema del cuento.

En este sentido, cuando Caballero revive a la esposa de Baur a través de la alquimia del sexo, se nos revela la verdadera identidad del médico, cuyo pasado no está claro para él mismo. Jorge Caballero es, según el ingeniero de minas, el médico nazi Georg von Reiter, encargado de “eliminar a los incapacitados mentales y a los físicamente impedidos” en Treblinka. Las mujeres del campo de concentración eran las últimas en ser sacrificadas puesto que servían en las casas como empleadas y amantes. Alberta Simmons, la menonita, fue la mujer escogida por Caballero/Reiter, quien intentó salvarla poniendo su nombre en el registro de muertos. Alberta Simmons fue sacrificada cuando la “efectiva burocracia” nazi descubrió el engaño y Caballero/Reiter fue ejecutado horas más tarde por traición. Baur, o el comandante Wagner, como especifica el ingeniero, decidió llevar los cadáveres a México debido a que la casualidad quiso que ambos cuerpos, de Reiter y Simmons, aparecieran abrazados a pesar de la diferencia de horas en su muerte. Caballero/Reiter es el único capaz de revivir a la menonita puesto que sólo otro muerto podía hacerla vivir a través de su propia virilidad. El mutualismo que permite al médico revivir a la paciente coincide con el carácter vital, genético-social propuesto por Bettelheim, que en este caso refiere un sentido fantasmático, un muerto reviviendo a otro,

sentido que desestabiliza las antinomias mencionadas. El recuerdo de un muerto, el trauma generado por una pérdida, no sólo mantiene viva la memoria de ese ser, sino que su evocación nos conecta a todos con la naturaleza de la vida, con la inevitabilidad de la muerte. Y cuando esa muerte está vinculada con el horror del hombre contra el hombre, el fantasma, el recuerdo de esa muerte se convierte en acción, en ley, en defensa de la vida. Al insertar una gama de fantasmas en el texto y llevarnos hacia la dimensión del miedo, el mexicano nos engancha en el discurso del gótico y de las teorías del espectro, cuyas variaciones temáticas y giros narrativos resultan en discusiones sobre la memoria, el holocausto, el género y la vida cotidiana. Este sentido mutualista nos recuerda que los silencios del pasado (y del presente) sobreviven a expensas del recuerdo y que ese recuerdo tiene un cierto nivel de agencia y transformación en nuestro quehacer actual (lo que Derrida denominara la *presencia o efectividad* del espectro [“Exordio”]).⁷

El médico de “La bella durmiente” es consciente de que no es el dueño de su memoria. Sabe que ésta es una amalgama de recuerdos que otro, Baur parece implantar o escoger por él, situación que invita al lector a preguntarse: ¿quién controla nuestra memoria del pasado? ¿Acaso no construimos nuestra realidad y planeamos nuestro futuro basados en los fantasmas que rescatan las tendencias historiográficas del momento? ¿No estamos todos necesariamente sometidos a un Emil Baur (o varios) que selecciona y reescribe nuestra memoria colectiva? ¿Es Baur, a un mismo tiempo, perpetrador de crímenes y príncipe que rescata a los dos fantasmas y a su recuerdo para romper el hechizo del olvido? ¿Es, entonces, el “príncipe” de la historia el mismo perpetrador de los crímenes que ella misma (la historia) intenta resarcir? La memoria

⁷ Por otro lado, no en vano se ha planteado una estrecha relación entre la literatura gótica y el género en los estudios sobre la literatura anglosajona, literatura frecuentemente visitada por Fuentes según a expresado él mismo. Las autoras de habla inglesa de fines del siglo XVIII y del XIX como Mary Wollstonecraft, las hermanas Brönte, Anne Radcliff y Jane Austin, encontraron en este género la posibilidad de desbordar en este tipo de escritura las imágenes y los deseos silenciados por una moral social vigilante y represiva (Amícola 30).

sobre las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial se plantea como el eje del cuento, siendo ésta (la memoria) un ente vivo, mutable, que no sólo depende de los hechos pasados sino también del futuro que se vislumbra, y este futuro, a su vez, depende y se construye a partir de las ideologías y las redes de poder de turno. En palabras de Baur, “escoger el futuro significaba escoger el pasado” (200).

La memoria en “La bella durmiente” es la memoria del holocausto, no sólo en relación con las atrocidades cometidas contra los judíos, sino también contra “[g]itanos. Comunistas. Homosexuales. Pacifistas. Cristianos rebeldes”, en suma, todos aquellos que desafiaban el orden y la ideología nazi (200). La responsabilidad histórica frente a los horrores de la guerra recae no sólo en el gobierno, sino también en “abogados, banqueros, burócratas, contadores, ferrocarrileros... y doctores” sin quienes la “maquinaria de la muerte no se habría movido” (201). “La bella durmiente” hace un llamado a esta reflexión, a pensar el lugar que nos corresponde frente a la tortura, las masacres, la destrucción de millones de vidas a manos de los totalitarismos, cualquiera que éstos sean. Una responsabilidad que puede ser directa, indirecta o histórica. Baur se pregunta sobre su deuda histórica frente al holocausto: “¿Pude salvar a más muertos? ¿Sólo a dos entre millones? ¿Bastan dos cuerpos rescatados para perdonarme? ¿Hasta cuándo nos seguirán culpando? ¿No comprenden que el dolor de las víctimas ya fue igualado por la vergüenza de los verdugos?” (210). ¿Cómo medir el dolor de las víctimas? ¿Es posible compararlo con la vergüenza de los verdugos?

Al final del cuento, encontramos a la menonita sentada al lado de Baur, sin que éste la escuche o la vea. Un fantasma silencioso “servía de voz a otros fantasmas” y cuya función era “contar”, repetir la historia una y otra vez “como Sherezada, de una muerte cada noche gracias a la voz de una mujer que murió hace treinta años” (210). El desenlace del cuento deja un final

abierto en donde no hay una única explicación a los hechos, un final desconcertante e inesperado que, en este caso, nos deja con la duda sobre la existencia de otra mujer-fantasma, la que desposó Baur en México y que el alemán invisibilizó, despojándola de nombre y de quien no existen fotografías en la casa. En varias obras de Fuentes como *Aura*, *Una familia lejana*, “Calixta Brand” o “Constancia”, nos enfrentamos a la presencia femenina como potencia creadora no sólo en un plano biológico sino en un plano mítico, artístico y existencial. En este caso, es la menonita la que cuenta la historia que leemos, terminando el cuento con las mismas frases con las que éste empieza, para convocar un sentido cíclico que se conjuga con la tradición oral y su capacidad de creación colectiva que, en el cuento (a través de la versión re-escrita), se refleja en el papel activo que la estructura del texto requiere del lector en aras de darle sentido a una narración abierta y desconcertante.

Las divergencias entre el mito y el cuento de hadas juegan un papel importante en la reinención del cuento de hadas de Fuentes. Según Bettelheim, la diferencia fundamental entre ambas estructuras narrativas está en el carácter heroico o trágico, pero siempre notable, de los personajes que habitan el mito clásico; seres cuyo nombre trasciende y se convierte en ideal social (Ulises, Teseo, Edipo), frente al sentido común de los personajes del cuento de hadas. Éstos, contrario a los personajes míticos, carecen de un nombre, se definen por sus rasgos físicos o sus cualidades morales y sociales (la bella durmiente, Blancanieves, la madrastra, el rey) abriendo la posibilidad a que cualquier persona se identifique con ellos. A diferencia del mito que crea valores ideales, el cuento de hadas le permite al lector-oyente convertirse en agente, le brinda la opción de imaginarse a sí mismo en ese espacio vacío que crea la ausencia de nombre de sus protagonistas que, además, son también seres comunes y no sólo de la nobleza (Bettelheim). “La bella durmiente” de Fuentes, la menonita, es esa mujer común que, como los

personajes de un cuento de hadas, no tiene un nombre propio y pasa desapercibida frente a la gran tragedia del holocausto revivida por Baur. Estos fantasmas nacidos del holocausto encubren para el ingeniero el fantasma que surge del desdén hacia la mujer de la cotidianidad, quien tiene tras de sí toda una estructura social basada en el privilegio de la razón masculina. La menonita es un fantasma; es, si se quiere, irreal e intangible, pero como la historia, es capaz de contar y transmitir, de repetir continuamente versiones del pasado que moldean el presente y dan la cara a diferentes futuros. La responsabilidad histórica, sin embargo, sugiere la menonita, no se borra con resucitar una y otra vez a Georg y a Alberta. Tampoco se desvanece con el silenciamiento, puesto que ella, la “Menonita”, está siempre al lado de Baur soportando la invisibilidad generada por la culpa que atormenta a su esposo (210).

La memoria es selectiva, mutable, y Baur escogió rescatar sólo parte de ella, la memoria sobre los hechos que la sociedad le ha imputado a su pueblo. Una memoria colectiva que ha sido repudiada y cuestionada por más de medio siglo, pero, ¿qué hay de la memoria individual, limitada al sujeto, a la mujer de la intimidad que ha sido olvidada y negada por el ingeniero? La menonita es el fantasma que cuenta y recuenta la historia, es el fantasma detrás del fantasma que nos lleva a pensar no en la consecuencia inmediata, atroz, de la violencia directa e innegable encarada en la matanza de millones de seres humanos. La menonita es el fantasma que nos recuerda la existencia de una violencia de género silenciada, soterrada, que tiene cada vez más resonancia y que va más allá del abuso físico. Que tiene que ver con el lugar social de la mujer, con los símbolos que se asocian a lo femenino como negatividad. El fantasma de la menonita apela al lector, fantasma del texto, para que su historia tenga resonancia, y el uso de metáfora sobre metáfora, de fantasma detrás de fantasma en el cuento, cree un espacio vacío que invite a la discusión de la violencia en todas sus formas, tanto reales-concretas como simbólicas.

La bella de García Márquez

En su análisis sobre “La bella durmiente” de Rosario Ferré, Kathleen Glenn nos informa sobre la necesidad de reescribir “el otro lado de la historia” para dar cuenta no sólo de los roles impuestos a las mujeres, sino también de los intentos de ruptura de dichos roles (207). Pues bien, en “El avión de la bella durmiente” de García Márquez nos encontramos ya no con una visión opuesta, con una visión femenina, sino con lo que podríamos denominar una visión adyacente de la historia. No se trata este cuento a través de la estructura tradicional en donde un narrador hétero y extradiegético nos refiere una historia que, como afirma Apter-Cragolino, se articula y difunde en la dirección del *Bildungsroman*, tanto en sus versiones clásicas como en algunas reescrituras femeninas como la de Ferré. Esta bella durmiente se desarrolla a partir de un narrador protagonista, de un yo masculino que viaja por ocho horas junto a la “mujer más bella que [ha] visto en [su] vida” de París a Nueva York (61). El encuentro del narrador con la bella es un encuentro fortuito. No hay aquí búsqueda del príncipe que rescatará a la princesa, ni hay paso del control del padre al control del esposo como se figura en la tradición. Por el contrario, se trata aquí de una relación pasiva en donde la acción del hombre se limita a una mirada sin posibilidad alguna de agencia.⁸ El espacio de la narración se contrapone también a los ambientes clásicos del “romantizado” castillo medieval, de la casa a las afueras de la civilización asociada al gótico decimonónico del que se nutre Fuentes o a los nuevos espacios ciudadanos en que se desenvuelven historias como las de Ferré.

La bella durmiente de García Márquez tiene lugar inicialmente en un aeropuerto y el grueso de la historia se desarrolla en un avión que recorre el Atlántico. Este espacio, afirma Bel-Villada, “captura algunas de las banalidades familiares de todos los viajeros: el aburrimiento de

⁸ La mirada tiene varios niveles de agencia, especialmente cuando se trata de la cultura hispanoamericana en donde la mirada cargada de contenido sexual de hombres a mujeres en la calle se ha convertido en uno de los atropellos de género más comunes y al mismo tiempo desapercibidos de nuestras sociedades.

la sala de espera, la sonrisa ‘comercial’ de los empleados, los retrasos ocasionales en manos de otros pasajeros y su enorme equipaje o retrasos por el mal tiempo, la gente tendida en los pisos de los corredores, el llanto de los bebés” (154).⁹ Dichas “banalidades” construyen un ambiente de paso, de intrascendencia, que se refuerza con las acciones rápidas y superfluas de la bella al final del cuento y con el espacio del avión. Un lugar en donde se llevan a cabo las funciones básicas, comer, dormir, ir al baño, quizás, también, socializar, pero en un sentido que recuerda un laboratorio, un microcosmos de humores en continua transición física opuesto a la rigidez espacial de narraciones previas, incluyendo y a pesar de, el dinamismo que presenta la ciudad en relación con la villa palaciega del cuento clásico. Vale la pena notar que el avión de la bella durmiente va de París a Nueva York y que la bella se expresa en un “castellano puro de las Américas” antes de bajarse del aparato y desaparecer “en la amazonía de Nueva York” (García Márquez 67). Este trashumar refiere el sentido móvil, la fluidez no sólo del quehacer del mundo globalizado, esa nueva colonialidad en donde las migraciones se revierten del Nuevo Mundo hacia el Viejo y del Sur hacia el Norte, redimensionando el Atlántico, creando nuevas selvas de cemento cubiertas por una gruesa vegetación de capital corporativo en las que la bella ingresa después de su autoinducido sueño de ocho horas.

El yo narrador del cuento tiene la fortuna de sentarse al lado de la bella en el avión que lo llevará al otro lado del océano. Ocho horas en donde, divaga, podrá entablar conversación con la mujer. Sin embargo, las acciones de la mujer son deliberadas y consisten en tomarse un par de pastillas doradas que saca de un cofrecito (“como los baúles de la abuela” [64]), en reclinar su silla, cubrirse a hasta la cintura con una manta, ponerse un antifaz para dormir, acostarse de espaldas al narrador y caer en un sueño profundo, sin más movimiento que el del suave ritmo de

⁹ La traducción es mía.

su respiración (64). Ésta es la única acción que la bella ejecuta de manera pausada, “de un modo metódico y parsimonioso” que se contrapone a la rapidez y superficialidad del resto del viaje (64). Sólo la búsqueda del sueño que evitará la conciencia del viaje y el desplazamiento implican un acto reflexivo, pausado, un acto controlado y deseado que le permitirá, a ella misma y sin ayuda del príncipe, despertar revitalizada para tomar control de una vida desconocida, inmersa en el anonimato y en la multitud de la gran ciudad, dejando al narrador en un vacío de conocimiento y, por tanto, un vacío de poder frente a esta joven mujer.

El narrador nos cuenta sobre la turbulencia del vuelo, otro elemento móvil y desestabilizador, que espera levante a la bella y la lance en sus brazos, temerosa del vaivén del aparato. Pero ésto nunca sucede. El sueño de la bella es intocable, forzando toda la acción y el deseo de la acción a la mente del observador, situación que recuerda no sólo las divagaciones adolescentes en donde la realidad se enfrenta, con frecuencia y preferiblemente, en el plano de la imaginación, sino también el tema clásico de “la contemplación de la belleza dormida” en el que se destacan “Eros y Psique y la figura de Endimión, amado por Selene, diosa de la Luna (...) la figura de un antiguo rey de Israel que en la senectud permite a una joven virgen calentar su lecho para poder descansar plácidamente (Betancor). Este motivo es también recurrente en la obra del colombiano en textos como “Muerte constante más allá del amor”, [en donde] el senador Onésimo Sánchez rechaza la posibilidad de abrir el cinturón de castidad de Laura Farina (...) [o] en el artículo ‘El nuevo oficio más viejo del mundo’ (*El Espectador*, 2-12-80), [en el que] García Márquez habla de las prostitutas de Aracataca” (Rivera). Pero la inacción del narrador de “El avión...” formula aquí una inversión de roles que hacen de él una especie de “otro durmiente”, en tanto que su vida, durante las ocho horas de vuelo, cobra sentido y se lleva a cabo en función del monólogo interior impulsado por su vecina de asiento. En ese sentido, la efectividad

discursiva de ambos, narrador y bella, tiene lugar a partir de su estado de presencia/no presencia asociado al estado de sueño y del monólogo interior.

Esta voz narrativa presenta un sesgo distorsionado del príncipe salvador de la bella durmiente. La mujer advierte al sobrecargo que por ningún motivo la despierte. Sin embargo, una azafata que lo sustituye en su labor, intenta despertarla y es el narrador quien previene el atropello. El príncipe azul de esta historia no es entonces quien trae a la vida a la bella durmiente, quien la despierta de su pasividad como en el cuento clásico o quien la invita a continuar con una nueva vida que después truncará como en el cuento de Ferré, o quien, a través del sexo, revive a una imagen fantasmática del pasado como en la historia de Fuentes. El príncipe azul es aquí quien le permite a la bella continuar en el estado de somnolencia que ella misma escogió inducir, pero que además, es un príncipe que jamás será reconocido como tal por la durmiente. Es, pues, un príncipe sin razón de ser, aislado en su propia mente en donde su capacidad de agencia se limita a la soledad de su imaginación, desbordada únicamente a través del acto narrativo. Dicha narración tiene un sentido quijotesco, no sólo en cuanto al carácter altamente imaginativo de las vivencias de la voz narradora, sino también debido a su carácter autorreferencial expresado a través del mismo narrador, quien cuestiona la credibilidad que su historia tendría frente a un posible lector, llegado el caso en que se decidiera a escribir su aventura.¹⁰ Pero conocemos la historia gracias al texto escrito que, gracias al pacto de lectura, asumimos de manera dislocada, pretendiendo que la narración es, de hecho, un espacio fuera de la escritura propuesta por la voz narradora, dando paso—como en el cuento de Fuentes—al lector como el fantasma del texto.

Esta continua ruptura temática y estructural con el texto se intensifica cuando el narrador identifica su situación con la de una “novela de Yasunari Kawabata sobre los ancianos burgueses

¹⁰ Esta actitud tiene un sentido periodístico según Bel-Villada, que hace del cuento el único de la colección con una referencia tácita a uno de los oficios del autor.

de Kyoto que pagaban sumas enormes para pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, desnudas y narcotizadas, mientras ellos agonizaban de amor en la misma cama” (65).¹¹ Al igual que la decisión que asume el narrador, estos ancianos japoneses no pueden despertar ni tocar a las muchachas, “ni siquiera lo intentaban, porque la esencia del placer era verlas dormir” (66). Si para Orlando Betancor (a través de los ancianos de Kawabata) el lector enfrenta la problemática de la memoria, de la juventud perdida, de la muerte, de la soledad, del deseo y la belleza, en el cuento de García Márquez el sueño de la viajera es el catalizador de una discusión sobre el enigma que impone la presencia del otro, en este caso, de otra, sin nombre, sin mayor referencia identitaria que su acento. La memoria de esa otra cuyo acento la identifica con la América Hispana pero que, carente de un nombre, viaja hoy por las metrópolis comerciales diluyéndose en el tumulto, adaptándose a cada nueva realidad, mezclándose, conectándose y desconectándose a su antojo a través de unas píldoras doradas que no dejan de hacer un guiño colonial y neocolonial al lector. La bella de esta historia es indefinible, es un enigma que cobra sentido a partir de la imaginación del narrador quien, a su vez, es conciente de que la única manera de conocer a esta mujer es a través de su imaginación. Igual que el Nuevo Mundo, se construyó, en parte, gracias a la imaginación de quienes vinieron del otro lado del Atlántico para, finalmente, darle vida a una nueva realidad autónoma, enigmática e imposible de aprehender sino a través de nuevas invenciones y continuas recreaciones verbales. Dichas reinventiones del mundo ya no son sino una fábula más en la imaginación de un príncipe sin corona cuyos servicios ya no son requeridos por una princesa emancipada que decide cómo y cuándo desconectarse de una realidad fútil.

¹¹ El epígrafe del libro de Kawabata *House of the Sleeping Beauties* es, dice Bell-Villada, fue el motivo de inspiración para la novela del colombiano *Memorias de mis putas tristes* (154).

La recreación del tópico de la bella durmiente en ambos autores se presenta entonces como un espacio de discusión que, si bien no refleja la problemática social de la mujer de manera transparente como lo hacen las obras de Ferré, Valenzuela, Hernández, Rivera o Cruz, proveen una serie de metáforas y referencias culturales que provocan la discusión sobre las bases de dicha problemática, como el silenciamiento de la mujer de la cotidianidad y su lugar social frente a otros eventos catastróficos en el caso de Fuentes. El caso de García Márquez presenta una invitación a lecturas sobre la efectividad (o no) del pensamiento y la escritura, la memoria, la velocidad y la globalidad que vienen de la mano con el mundo contemporáneo y cómo este nuevo trashumar tiene un nuevo y a la vez antiguo correlato colonial en donde las identidades regionales/nacionales se funden y se confunden en los centros del capital económico y cultural.

Retomando las ideas de Zipes, los cuentos de Fuentes y García Márquez proveen aquí una relectura del tópico de la bella durmiente en donde la recurrencia de la imagen de la mujer dormida, ausente y presente al mismo tiempo, se recrea para dar salida a problemas aún latentes en el quehacer social, a pesar de los avances democratizadores de los discursos y acciones feministas. Por otro lado, las reflexiones que surgen de la reescritura de estos cuentos indican, como sugiere Zipes, una condición social turbulenta que invita a pensar en la pregunta por el poder, cómo se redistribuye (e incluso si esto ocurre). Además, cómo, en el caso de la bella durmiente, seguimos encontrando una metáfora ideal para problematizar las jerarquías de todo tipo y, en un sentido derrideano, la efectividad de la *no* presencia, de la fisura entre el estar y no estar y la capacidad germinativa que conlleva dicho descentramiento cognitivo.

Obras citadas

- Apter-Cragolino, Aída. "El cuento de hadas y la *bildungsroman*: Modelo de subversión en *La bella durmiente* de Rosario Ferré." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. Nov. 20 (2) 1991: 3-9.
- Bell-Villada, Gene H. García Márquez: *The Man and His Work*. 2nd Edition. University of North Carolina Press, 2009.
- Betancor, Orlando. "El sueño eterno en *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunar Kawabata." *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 2008: (39): NP.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/seterno.html>
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Knopf, 1976.
- García Márquez, Gabriel. "La bella durmiente." *Doce cuentos peregrinos*. Colombia: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Glenn, Kathleen M. "Text and Countertext in Rosario Ferré's '*Sleeping Beauty*.'" *Studies in Short Fiction*. Spring 1996: 33 (2): 207-18.
- Fuentes, Carlos. "La bella durmiente." *Inquieta compañía*. México: Alfaguara, 2004.
- Lago Gracia, Josefa. "Entre la muerte y el mito. Imágenes de la bella durmiente en la narrativa dominicana contemporánea." *La torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*. Vol. 9 (34) 1987: 555-68.
- Rivera de la Cruz, Marta. "Intertexto, autotexto: La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez." *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 1997: (6): NP.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/intertex.htm>
- Zipes, Jack. *Romper el hechizo*. Buenos Aires: Lumen, 2001.