

LA REINTERPRETACIÓN DEL PAPEL DE LA MUJER EN LA LITERATURA JUVENIL. UN ANÁLISIS DE *DONDE LOS ÁRBOLES CANTAN*, DE LAURA GALLEGO

THE REINTERPRETATION OF WOMAN'S ROLE IN YOUNG ADULT LITERATURE. AN ANALYSIS OF *DONDE LOS ÁRBOLES CANTAN*, BY LAURA GALLEGO

Irene Calle García

Universidad de Valladolid

RESUMEN:

¿Pueden las historias que conocemos desde la infancia adaptarse a los nuevos tiempos? ¿Es posible la reinterpretación de arquetipos? Tradicionalmente, la literatura juvenil se ha apartado del radar de los estudios críticos, en parte por prejuicios que conducen a subestimar sus obras. Sin embargo, no podemos negar que constituye una influencia importante en nuestra construcción como seres humanos, con una nómina extensa de autoras y autores de talento. En este trabajo nos centraremos en Laura Gallego, quien ha demostrado ser una de las grandes autoras de la literatura juvenil fantástica en España. En *Donde los árboles cantan* propone una reinterpretación de las novelas de caballerías. Resulta especialmente interesante la evolución de su protagonista, Viana. A través de una lectura crítica, podemos apreciar su transformación de doncella en apuros sometida en una sociedad patriarcal a la heroína de su propia historia. Una evolución que refleja que es posible actualizar los arquetipos de los cuentos tradicionales tomados del trabajo de Propp (1985) a la luz de la reivindicación de la lucha feminista por la igualdad.

PALABRAS CLAVE: Literatura juvenil, feminismo, heroína, Laura Gallego, novelas de caballería.

ABSTRACT:

Could the stories we have known since childhood be adapted to new times? It is possible to reinterpret archetypes? Traditionally, young adult literature has fallen off the radar of critical studies, partly because of prejudices that lead to underestimate their works. However, we cannot deny they constitute an essential influence in our human beings, with an extensive list of talented authors. In this paper we will focus on Laura Gallego, who has proven to be one of the great authors of fantastic literature for young people in Spain. In *Donde los árboles cantan* she proposes a reinterpretation of chivalric romance. Particularly interesting seems the evolution of her protagonist, Viana. Through a critical reading, we can appreciate her transformation from a damsel in distress subjected to a sexist and patriarchal society into the heroine of her own story. An evolution that reflects that it is possible to update the archetypes of traditional tales taken from Propp's work (1985) in the light of the claim of the feminist struggle for equality.

KEY WORDS: Young adult literature, feminism, heroine, Laura Gallego, chivalric romance novels.

INTRODUCCIÓN

¿Pueden las historias que conocemos desde la infancia adaptarse a los nuevos tiempos? La literatura, desde una perspectiva histórica, bien podría considerarse un ejercicio de reescritura, de reelaboración de las historias ya conocidas. Si volvemos la vista hacia el Renacimiento o el Barroco, encontraremos un amplio catálogo de obras basadas en antiguos mitos griegos y romanos donde se repite el mismo arquetipo de historias, puesto que lo que interesaba a los lectores no era la historia en sí, sino el cómo el autor la adaptaba a su propio estilo.

En los últimos años uno de los términos que más fuerza parece haber cobrado como reclamo comercial para las editoriales es el de *retelling*, especialmente en el campo de la literatura juvenil. Se ha convertido en un fenómeno con una bibliografía cada vez más extensa y que abarca desde la mitología (fundamentalmente la griega y la romana) hasta las obras del ciclo artúrico o los clásicos literarios. Pero sin duda las fuentes más recurrentes son los cuentos de hadas.

Hay que decir, sin embargo, que, aunque con el término *retelling* nos refiramos a la tendencia de reinterpretar o renarrar las historias que ya conocemos, este se halla sumido en la actualidad en una inconcreción teórica. En su artículo de 2011 «Rewriting fairy tales: new challenge in creativity in the classroom» Malafantis y Ntoulia expusieron muy bien las distintas posibilidades de interpretación del concepto.

For example, a fairy tale can be rewritten in more explicit and comprehensible language. This is done when we rewrite the purely popular fairy tales, which are full of local linguistic forms and idioms, in order to adapt them for small children. Therefore, rewriting (transcription) can be considered as the adaptation of fairy tales. A lot of popular fairy tales are rewritten or adapted in terms of text or pictures; their content is modified so that they can be more comprehensible by children of today or more suitable in a pedagogical sense (when they contain episodes of violence) [...] Rewriting may also mean the existence of intertext in a story. It may be the transcription or transformation of a well-known fairy tale by changing basic parts of it and trying new techniques of narrative in order to create a new fairy tale, although keeping the core and the protagonists (2011, pp. 2-3).

Así pues, podríamos utilizar el término *retelling* o reescritura para referirnos a una adaptación que pretenda narrar la historia con un lenguaje más comprensible para las nuevas generaciones, o incluso trasladarlo a un nuevo soporte narrativo, de lo que serían ejemplo las películas de Disney. En términos de Julia Kristeva (1984), podría considerarse que nos encontramos ante un caso de intertextualidad, donde tendríamos un «hipotexto», el cuento en su versión más conocida, del que surgirá un nuevo texto, un «hipertexto». Pero también podría considerarse un *retelling* el presentar una historia ya conocida y cambiarla, manteniendo elementos básicos de la misma

(personajes, escenarios...). A la luz de esta inexactitud terminológica, cabe aclarar que en el presente artículo nos hemos decantado por la adaptación de arquetipos clásicos (Propp, 1985) a una mirada más acorde con nuestra sociedad actual, sin cuya tradición cultural no puede entenderse el acervo de referencias y conocimientos interiorizados en que se basan.

Hablar de reescritura implica tener presente un proceso donde la escritura exhibe y ostenta una relación de evidente diálogo con otros textos, pues si bien como sostiene Barthes, el texto es un mosaico de citas, en el caso de la reescritura el texto sería doblemente texto, pues a su condición natural de mosaico (de intertextualidad que podríamos caracterizar como «inconsciente» puesto que no es sabida o involuntaria) se le suma un estado de conciencia respecto de aquella intertextualidad de la que el mismo texto puede dar cuenta desde su génesis (Secreto, 2013, p. 72).

EL RETELLING COMO TENDENCIA LITERARIA

Pero ¿de dónde surge este creciente interés por la reinterpretación de los textos clásicos? Algunos teóricos, como Haase (2004), Zipes (2014) o Wanning Harries (2001) han coincidido en señalar la posmodernidad como la principal responsable de esta corriente. Siguiendo el concepto de «deconstrucción» de Derrida (1971), la posmodernidad aplicada a la escritura deconstruye las historias para otorgarles un nuevo sentido. El pensamiento y en especial la escritura posmodernos presentan la escenificación de un malestar en la cultura; en este caso, la revisión del posmodernismo cuestiona los patrones de conducta obsoletos, ligados a la cultura patriarcal, que proponen unos arquetipos femeninos con los que poco pueden identificarse las lectoras actuales.

Desde los años 70, el movimiento feminista criticaba la pasividad de los personajes femeninos en los cuentos de hadas, pero a partir de 1990, con la tendencia posfeminista, esta crítica alcanzó la esfera académica con mayor fuerza y repercusión. Así, en los últimos años del siglo XX las reescrituras adquirirán una actitud más crítica, abarcando diversos soportes.

Reproduced in a variety of discourses, fairy tales in the second half of the twentieth century have enjoyed an explosive popularity in North America and Western Europe. While many adults may not remember, and many children may not have been exposed to versions of "Snow White" or "Beauty and the Beast" other than Disney's, we nevertheless respond to stereotyped and institutionalized fragments of these narratives sufficiently for them to be goo bait in jokes, commercials, songs, cartoons and other elements of popular and consumer culture (Bacchilega, 1997, p. 2).

En España, las autoras más representativas de este movimiento son Carmen Martín Gaité (*Caperucita en Manhattan*, 1990) y Ana María Matute (*El verdadero final de la Bella Durmiente*, 1995). Otras autoras que podríamos citar son Esther Tusquets, Ana María Moix, Adelaida García Morales o Lourdes Ortiz. Jack Zipes (2014) destaca dos tendencias fundamentales a la hora de reescribir historias y tópicos conocidos: una que denomina de referencia explícita a las fuentes, como sería el caso de las obras de Martín Gaité (1990) y Matute (1995), y otra basada en una selección de fragmentos y cuentos que confluyen en un pastiche y que incluso generan un nuevo cuento (no hay que olvidar que en su origen son, después de todo, una confluencia de versiones orales). Esta segunda tendencia es la que se adaptaría a nuestro análisis de la obra propuesta.

Antes de nada, quisiéramos destacar que llama la atención que la crítica no suela prestar atención a la literatura juvenil cuando se analiza el devenir literario actual, a pesar de que en las últimas décadas la proliferación de reinterpretaciones resulta abrumadora. Esto puede deberse a la existencia de una serie de prejuicios que giran en torno a la calidad de las obras y suelen conllevar un cierto menosprecio hacia el nivel cultural del público que las consume, pero también hacia el de los escritores que las cultivan. No obstante, creemos que precisamente en el terreno de lo juvenil es donde se encuentran propuestas más interesantes. Por citar ejemplos recientes, la obra de Clara Duarte *Cada seis meses* (2020) reinterpreta el mito de Hades y Perséfone a través de una pareja sáfica en un contexto urbano. Verónica Pazos reinterpreta los mitos artúricos en sus novelas *Noche en Tintagel* (2020) y *A pesar de Camelot* (2022). En *La conjura de Amarat* (2021) y *La Rebelión de Cameroth* (2022) Victoria Álvarez reúne distintos elementos de Las mil y una noches y, de nuevo, encontramos el ciclo artúrico (el nombre del reino ficticio de Cameroth constituye una referencia inequívoca a Camelot), aunando de forma casi orgánica elementos que en principio podrían antojarse tan dispares.

En las últimas décadas la proliferación de reinterpretaciones resulta abrumadora y son numerosas las posibilidades y perspectivas de estudio que ofrece, tantas que resultaría imposible abarcarlas en este artículo. Por ello, hemos decidido centrarnos en el aspecto ligado a la figura femenina en historias en las que su papel ha sido tradicionalmente pasivo. El caso de *Donde los árboles cantan*, de Laura Gallego García, nos resulta interesante en este sentido por la evolución de su protagonista, Viana. A través de una lectura crítica, podemos apreciar su transformación de doncella en apuros sometida en una sociedad patriarcal a la heroína de su propia historia.

LAURA GALLEGO GARCÍA Y *DONDE LOS ÁRBOLES CANTAN*

Laura Gallego García es una autora española de literatura infantil y juvenil especializada en el género fantástico. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad

de Valencia, su carrera despegó en 1999 tras recibir el Premio Barco de Vapor por su novela *Finis Mundi*, el cual volvió a obtener en 2002 con *La leyenda del rey errante*. A día de hoy, ha escrito un total de cuarenta y dos libros que cuentan con diversas traducciones y varios premios literarios, constituyéndose como un referente en lecturas juveniles en la literatura española. En este artículo nos centramos en su obra *Donde los árboles cantan* (2011), novela en la que reinterpreta el género fantástico-épico, con la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2012. A modo de breve contextualización, esta novela gira en torno a la historia de Viana, una dama de alta alcurnia que ve de la noche a la mañana truncados sus planes de vida tras una invasión bárbara a su reino. A partir de ahí, deberá sobrevivir en un mundo especialmente hostil con las mujeres, replanteándose todas las enseñanzas que había interiorizado hasta el momento y tratando de resolver el misterio de por qué el rey bárbaro es en apariencia inmortal.

Antes de adentrarnos en su análisis literario, creemos conveniente señalar algunas características formales de la obra que contribuyen al recuerdo de los libros de caballerías tradicionales.

Laura Gallego adopta para su narración la estructura episódica típica de los libros de caballerías. Cada capítulo viene precedido por una frase que resume su contenido y nos guía a través de los sucesos clave de la historia, al estilo del *Quijote* de Cervantes, por ejemplo.

CAPÍTULO I: De la celebración del solsticio, del relato del juglar y de la advertencia del caballero (Gallego, 2011, p. 13).

CAPÍTULO II: En el que se relata la invasión de Nortia por los bárbaros, el llamamiento de Viana a la corte y lo que sucedió después (Gallego, 2011, p. 41).

Como herederas de los cantares de gesta que son, las novelas de caballerías giran en torno a la historia de un héroe, de noble linaje, cuya motivación por excelencia suele ser la defensa de su honra. Pero mientras que el protagonista es siempre un hombre, aquí nos encontramos con que la heroína es Viana, una joven de alta cuna que vive en una sociedad estamental patriarcal, cuyas enseñanzas tiene claramente interiorizadas al inicio de la novela. Viana es un personaje que tiene muy asumido su papel en la sociedad e incluso lo desempeña sin cuestionarlo, motivada por conseguir casarse con su amado. Incluso cuando su futuro idílico se ve truncado por la invasión de los bárbaros se muestra resignada ante el papel que se le ha dicho siempre que debe desempeñar en esas circunstancias. En este fragmento podemos apreciar cómo asume el papel típico de las mujeres en las historias de caballería y en la sociedad patriarcal que recrea, como custodia del castillo desde una posición sumisa y complaciente:

Viana asistió a los preparativos con el corazón en un puño. Cuando su padre y sus guerreros se marcharan, el castillo quedaría protegido solo por un pequeño destacamento de guardia que estaría a sus órdenes. La muchacha sabía que era así como se hacían las cosas: los hombres se iban a la guerra y las damas ejercían como señoras del dominio en su ausencia (Gallego, 2011, p. 44).

Sin embargo, momentos puntuales en su historia la señalan como una heroína épica, ya que, al igual que les sucede a los modelos de los que parte, sufre una pérdida de su honra cuando los bárbaros ganan la guerra e invaden sus tierras. Su sociedad se presenta mucho más primitiva en sus costumbres y así consideran a las mujeres nobles como meros trofeos de guerra.

Viana pronto se dio cuenta de que las mujeres eran un premio al valor y la lealtad de los guerreros. Los jefes de los clanes se llevaban a las damas de más alta cuna. La belleza no tenía nada que ver con su elección; lo que el caudillo bárbaro estaba regalando eran tierras, patrimonio y un título nobiliario (Gallego, 2011, p. 69).

Al ser consciente de su situación, Viana trata de librarse de esta suerte, convencida de que será rescatada por Robian, su prometido, tal como corresponde al arquetipo de la princesa. En su mente, Robian es el héroe que la rescatará de su enemigo. Por ello se atreve a contradecir al líder de los bárbaros, delante del resto de sus hombres. Pero su salvación se ve truncada por el hecho de que su prometido se desliga totalmente del arquetipo del héroe que plantea Propp (1985): «El héroe afronta todos los peligros que va encontrando en el camino y se dirige, sin saberlo, a la conquista de la princesa que será su futura esposa» (Castillo, 2000, p. 73). Robian reniega asimismo de las funciones que debería cumplir de tratarse de un héroe de caballería. Al contrario, presenta una actitud sumisa frente al antagonista, renunciando sin titubear a su derecho de casarse con Viana a cambio de conservar la vida y un cierto estatus en la nueva sociedad. De esta forma, queda claro que, aunque en el esquema clásico la joven de alta alcurnia debería ser rescatada por su amado, en esta historia los personajes no se comportan como cabría esperar según la tradición popular.

Viana se ve forzada a casarse con un caudillo bárbaro, momento en el cual es consciente de su propia impotencia. La traición de su prometido, que ha renunciado a ella sin pelear, rompe no solo con la imagen idealizada que, de nuevo debido a su educación, Viana tiene en la mente, sino también con las esperanzas de ser rescatada.

Con una fe inquebrantable, Viana soñó que Robian la salvaba de mil maneras distintas. En ningún momento se atrevió a imaginar lo que sucedería si eran los bárbaros quienes vencían en la lucha, como había ocurrido cuando los guardias de Rocagrís se habían enfrentado a ellos; en su corazón todavía quedaba un resquicio para la esperanza. Pero al caer la tarde llegaron a su destino, y Robian no había acudido al rescate.

Ni lo haría jamás, comprendió de pronto Viana.

Su prometido la había abandonado en manos de aquel bárbaro. Estaba sola.

Todos sus sueños se habían hecho pedazos para siempre (Gallego, 2011, pp. 77-78).

A partir de ese instante, Viana deberá encontrar el modo de protegerse y sobrevivir en una sociedad que la pretende sumisa, obediente. Con la ayuda de su doncella, Dorea, droga cada noche a su esposo y finge haber mantenido relaciones conyugales con él, defendiéndose con los medios que puede de lo que de otra forma solo podría calificarse de abuso sexual. Cuando este comienza a sospechar, finge estar embarazada, logrando una mayor libertad dentro de lo que cabe en su posición. Todas estas vivencias provocan que, al examinar sus opciones, Viana comience a reflexionar y a cuestionarse todas estas enseñanzas que hasta el momento habían calado hondo y dictado su manera de proceder.

Su vida, estaba claro, nunca volvería a ser igual. Su padre estaba muerto, los bárbaros le habían arrebatado su hacienda y Robian la había traicionado, dejándola en manos de aquel bruto que apenas sabía juntar dos palabras en el idioma de Nortia. Ya no volvería a ser Viana de Rocagrís. De hecho, posiblemente ni siquiera se le permitiría adoptar el título de Viana de Torrespino. Estaba condenada a ser solo la esposa de Holdar... para siempre (Gallego, 2011, p. 98).

Precisamente son estas reflexiones, ese darse cuenta de lo injusto de su sociedad y de su propia aparente indefensión lo que la lleva a desear cambiar y prende en ella la necesidad de romper con lo que hasta el momento había aceptado sin rechistar.

Una noción clave en el desarrollo de los personajes femeninos en estas reescrituras es la del empoderamiento.

In post-feminist wonder, the empowerment of the heroine is nigh a convention, and one that refers implicitly to (second-wave) feminist critique of fairy tales. It is embedded in the pastiche aesthetics that parody the conventions of fairy tales [...]. More, it situates the heroine as youthful and aspirational in narratives that propel her to some outcome equated with success (Craven, 2019, p. 193).

Las protagonistas femeninas comparten en su mayoría el hecho de que sus actitudes son combativas, convirtiéndose en princesas guerreras de las cuales podemos encontrar múltiples ejemplos en la actualidad. Alison Craven (2019) señala los ejemplos de Blancanieves en los *retellings* cinematográficos *Mirror, Mirror* (2012) y *Snow White and the Huntsman* (2012). Cabe señalar, sin embargo, que, si bien en estas reinterpretaciones nuestras protagonistas adquieren fuerza y se rebelan contra la injusticia, esta viene

propiciada por un arquetipo femenino que encierra gran parte de la misoginia de los cuentos de hadas. Una figura femenina que ostenta el poder o lo persigue y que es vista como maligna, la Reina Malvada, algo que ya señalaba Gema Navarro:

En síntesis, y aunque la diversidad de contenidos es notable, existe una innegable dicotomía entre los diferentes arquetipos de estas historias, de tal manera que las mujeres activas, las que tienen el poder o lo buscan son retratadas como malvadas o repulsivas. Según palabras de Madonna Kolbenschlag: “El hecho de que la mayoría de los cuentos de hadas plasmen elementos del arquetipo “femenino” permite interpretarlos como una posible recapitulación de una concepción de la realidad basada en el determinismo de los roles sexuales” (Kolbenschlag, 1993, p. 21). Estos estereotipos de género, de algún modo subyacen en la sociedad actual y la enorme difusión que han tenido películas clásicas como las de Disney, han contribuido a transmitir y perpetuar dichos valores patriarcales (2019, p. 493).

Este hecho, que parece una constante en los cuentos clásicos, se rompe en *Donde los árboles cantan*, ya que el antagonista es un hombre que cumple con todos los estereotipos de Reina Malvada: persigue el poder y lo obtiene de forma ilegítima y persigue a la protagonista por desafiar su autoridad y amenazar dicho poder.

Viana se lamenta de no haber sido varón, puesto que toma conciencia de cómo en su sociedad gozan de privilegios que a ella se le niegan solo por su género. Sin embargo, en este punto su personaje ya ha comenzado su proceso de deconstrucción:

Al principio lamentó no ser varón para poder luchar en aquella guerra y tratar de recuperar lo que había perdido. Si estuviera en el lugar de Robian, cavilaba, si tuviera la oportunidad de hacer algo, pelearía hasta su último aliento, tal como había hecho su padre, en lugar de unirse a las filas de los cobardes y los traidores. Pero entonces empezó a preguntarse si realmente ella habría tenido el valor suficiente para plantar cara hasta el final. Sentía que se había dejado llevar en todo momento, y hasta su pequeño acto de rebeldía, aquel embarazo fingido, se lo debía a Dorea [...] y comprendió que los bárbaros tenían razón cuando decían que ella era débil y pusilánime (Gallego, 2011, p. 100).

A pesar de que se considera débil por no haber sido capaz de defenderse, desde el momento en que es consciente de su propia vulnerabilidad empieza a desarrollar una actitud cada vez más contestataria que desemboca en que acaba desafiando a su marido al dar de comer su cena a una familia indigente, lo que supone una grave ofensa para el mismo. Cuando este se dispone a tomar represalias, Viana se defiende y en medio de la refriega termina matando al bárbaro, por lo que se ve obligada a huir a toda prisa. Este hecho supondrá un antes y un después en su construcción como personaje.

Entonces recordó cómo había desafiado a Holdar y lo había golpeado para protegerse de su agresión. Y ahora el bárbaro estaba muerto. No estaba tan

indefensa como parecía, ni él había resultado ser tan invencible (Gallego, 2011, p. 122).

Tras su huida se encuentra en el bosque con otro proscrito que fue amigo de su padre, Lobo, que se ofrece a convertirse en su mentor, cumpliendo con las funciones del ayudante de Propp (1985) al enseñarla el manejo de armas y a luchar. Aunque en un primer momento el remanente de las enseñanzas que queda en ella la lleva a considerarlo una locura, reflexiona sobre ello y es consciente de que ha comenzado un proceso de deconstrucción y aprendizaje, cambiando la concepción que tiene de sí misma:

De repente, y en muy pocos días, sus deseos habían cambiado completamente. Ya no se imaginaba como una pobre damisela en apuros. Ya no soñaba con una boda de cuento (de hecho, el recuerdo de Robian le causaba más ira que dolor). Ahora se veía a sí misma como la heroína que desafiaría a Harak y vengaría a su padre (Gallego, 2011, p. 132).

Su evolución es paulatina, congruente con sus inicios. Sus propias vivencias la llevan primero a ser consciente de que el machismo de su sociedad la había relegado al papel de madre y esposa, después a cuestionar esas enseñanzas y finalmente, rebelarse contra ellas y reinventarse. Es consciente de que su indefensión no es fruto de su condición de mujer, de que sea débil por serlo, sino por la educación que ha recibido, algo que muestra en este diálogo con su mentor:

—No es culpa nuestra si los hombres nos han obligado a mantenernos al margen de todos los asuntos importantes —se defendió Viana.

—¿Por qué crees que insistí en enseñarte a luchar? Y si no recuerdo mal, tú misma te sentiste ofendida ante la idea, por considerarlo impropio de una doncella.

Viana enrojeció.

—Es lo que me habían enseñado (Gallego, 2011, p. 429).

Hay que decir que, a pesar de que Lobo es un caballero a la antigua usanza, presenta una mentalidad que para la sociedad que nos plantea podría considerarse en cierta forma subversiva al defender que las mujeres puedan defenderse por sí mismas. Aun así, no está exento de paternalismo hacia Viana, algo contra lo que ella también se rebela en lo que supone una muestra más de su aprendizaje.

Tras pasar casi medio año con él en el bosque, Viana había aprendido lo que significaba la auténtica libertad. Podría sobrevivir por sí misma si se encontrara sola y perdida; por primera vez sentía que no dependía de nadie más, y no pensaba renunciar a la autonomía que había conquistado dejándose mangonear por su maestro, por muy en deuda que se sintiese con él (Gallego, 2011, p. 155).

De esta manera, el personaje de Viana se deconstruye, pasando de ostentar el papel de doncella pasiva y sumisa, que se presupone al arquetipo femenino de la épica clásica y los cuentos populares, para convertirse en la heroína de su propia historia, ocupando el papel del héroe que pierde su honra y lucha por recuperar lo que injustamente le ha sido robado. Un papel tradicionalmente masculino, en su mundo y en el nuestro, que a través de esta historia Viana hace suyo como mujer. Su evolución es una muestra de aquello que pretenden las reescrituras feministas de los cuentos de hadas: romper el molde establecido, el papel que según los arquetipos de Propp (1985) correspondería a la princesa (que normalmente es la persona que necesita ser rescatada o la recompensa que el rey promete al héroe), y reconstruirlo de forma que se adapte y responda a nuestra realidad actual, siguiendo la tendencia influida por la segunda ola de feminismo. Como señala Allison Craven:

The (conventional) fantastical antiquity of fairy tale settings, remediated as pastiche, quasi-historical settings, speaks to the pastness or legacy of second wave feminism, with all its critical attention to fairy tale and myth, while the 'empowered' heroine stands for contemporary femininity, with ambivalent and ambiguous implications for the inferred influences of feminism (2017, p. 16).

Lo interesante de este personaje es que representa la disconformidad y la ruptura con el papel asumido típicamente por las mujeres en los cuentos clásicos, tanto dentro como fuera de esta novela. Hay una tergiversación de los arquetipos señalados por Propp en *Morfología del cuento* (1985), por la cual la princesa pasa a interpretar el papel del héroe y a asumir las funciones que este debe cumplir en un cuento. Destaca, sin embargo, que mientras que en la mayoría de los casos nos encontramos con personajes femeninos que de alguna manera no encajan en su sociedad, Viana sí lo hace, al menos al principio. A través de su evolución, los roles se invierten, lo que se plasma resulta en el triunfo de Viana, no solo en la restitución de su honor, sino en la consolidación de su papel ya no como el ideal de dama que se le imponía al principio, sino como señora de Rocagrís de pleno derecho y heroína libertadora del reino hasta el fin de sus días.

CONCLUSIÓN

De esta manera, historias con un formato y unos elementos que nos resultan tan conocidos (la princesa en apuros, el héroe épico, la pérdida de la honra, el enemigo bárbaro...) se actualizan reivindicando un papel más proactivo de los personajes

femeninos. Uno de los principales planteamientos en materia de reinterpretaciones de cuentos de hadas pasa por reconsiderar el modelo de heroína de los mismos, por hallar una nueva definición que se adapte a los nuevos tiempos, algo que, si bien a priori parece sencillo, supone tener que dismantelar arquetipos arraigados en nuestra psique a través de la tradición literaria y sociocultural, como señala Gema Navarro:

En nuestra memoria colectiva y debido a la recurrencia de su transmisión, han prevalecido en mayor medida los cuentos en los que se subrayan determinados patrones de conducta que trasladan una serie de principios morales de la sociedad que narra o escribe estas historias (2019, p. 493).

Que estas reinterpretaciones adquieran un mayor relieve en el panorama de la literatura juvenil, especialmente en el género fantástico, podría señalar el hecho de que se trata de un público con una mentalidad más abierta a estas nuevas perspectivas y que precisa de modelos de conducta que se ajusten a la sociedad actual. Viana es un claro ejemplo de ello, una protagonista que además es consciente de su evolución y que se muestra orgullosa de sus progresos.

Viana no tardó en comprender que el invierno la había endurecido, y se sintió todavía más satisfecha con su evolución y aprendizaje (Gallego, 2011, p. 145).

A su nombre se suman muchas heroínas cuyas versiones clásicas han relegado a un papel pasivo y cuyas historias reinterpreta la tendencia actual, como hemos visto, para darles la voz que merecen. Algo que sucede a nivel mundial y que se refleja en ejemplos como el de Cinder, protagonista de *Las Crónicas Lunares* (Marissa Meyer, 2012). La literatura juvenil actual está plagada de protagonistas femeninas resueltas, valientes y que vienen a paliar la falta de referentes (o su omisión en algunos casos) con la que han crecido muchas mujeres en nuestra sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RAMOS, Eva María y MORÁN, Carmen [Ed] (2018). *Cuento actual y cultura popular: la ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- BACCHILEGA, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press.
- BARRENA, Pablo (1995). «El género de la literatura juvenil actual». *Educación y biblioteca*. 61. 50-51. <http://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=3121443>.
- CASTILLO RAMÍREZ, Elena (2000). «El Calímaco y Crisóroo a la luz del análisis del cuento de V. Propp». *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*. 21. 73-118. <http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/>

[erytheia/numero_21_2000/el_calimaco_y_crisorroee_a_la_luz_del_analisis_del_cuento_de_v_propp.](#)

- CRAVEN, Allison (2017). *Fairy Tale Interrupted: feminism, masculinity, wonder cinema*. Berna: Peter Lang.
- GALLEGO, Laura (2011). *Donde los árboles cantan*. Madrid: Grupo SM.
- GARCÍA PUENTE, María (2014). *Érase de nuevo una princesa: las reescrituras feministas de cuentos de hadas de la España del tercer milenio*. Tesis doctoral. Universidad de Kansas.
- GAYOL, Jose Ángel (2005). *Nuevas maneras de contar un cuento*. Gijón: Llibros del Pexe.
- LORENTE MUÑOZ, Pablo (2011). «Consideraciones sobre la literatura infantil y juvenil. Literatura y subliteratura». *Didáctica. Lengua y Literatura*. 23. 227-247. http://dx.doi.org/10.5209/rev_DIDA.2011.v23.36318.
- MALAFANTIS, Konstantinos y NTOULIA, Athina (2011). «Rewriting fairy tales: new challenge in creativity in the classroom». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 6. Universitat de València. <http://www.uv.es/extravio>.
- MÍNGUEZ-LÓPEZ, Xavier (2016). «El espacio de la literatura infantil y juvenil en el sistema literario». *Íkala: revista de lenguaje y cultura*. 21. 33-56.
- NAVARRO-GOIG, Gema (2019). «Revisión de la identidad femenina en los cuentos de hadas y su reinterpretación en el arte contemporáneo». *Arte, Individuo y Sociedad*. 31 (3). Ediciones Complutense. 491-507. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.60646>.
- NÚÑEZDELA FUENTE, Sara (2017). *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León*. Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivas. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/26554>.
- PROPP, Vladimir (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- MARÍA TENREIRO, Ramón (2007). *Libros de caballerías*. Valladolid: Maxtor.
- SÁNCHEZ MORILLAS, Carmen (2018). «Historia de la literatura infantil y juvenil: Europa y España». *La literatura infantil y juvenil: investigaciones*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L. 11-26.
- SEBASTIÁN BOVERI, Juan (s.f) *Sobre los cuentos de hadas*. Recuperado de: <http://sobrepesicologiaanalitica.blogspot.com>.
- SECRETO, Cecilia (2013). «Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis». *Cuadernos del CILHA*, 14(2), 57-72.
- TORRES BEGINES, Concepción y PALOMO, Estefanía (2016). «De objetos de salvación a heroínas de su propia historia. La evolución de las princesas en la literatura infantil actual». *Didáctica. Lengua y Literatura*. 28. 285-306.