

**UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA**

*UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE*

**DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI**

*DÉPARTEMENT DE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES*

Corso di Laurea in

**LINGUE E COMUNICAZIONE PER L'IMPRESA E IL TURISMO**

*Licence en*

***LANGUES ET COMMUNICATION POUR L'ENTREPRISE ET LE TOURISME***

**TESI DI LAUREA TRIENNALE**

***MÉMOIRE DE MAÎTRISE***

**“DE LA SUBORDINACIÓN MÍTICA A LA REBELIÓN AXIOLÓGICA EN LOS  
CUENTOS DE LOS HERMANOS GRIMM: ENTRE NOSTALGIA Y SUBVERSIÓN”**

**Candidata**

*Candidate*

*Laura Forcina*

16 E02 496

**Docente relatore**

*Directeur de maîtrise*

*Prof. Santiago Guevara Rivera*

**ANNO ACCADEMICO 2018/2019**

**ANNÉE ACADÉMIQUE 2018/2019**



*A mia sorella Sara,  
la mia principessa preferita  
in ogni racconto  
della mia vita.*

# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN DE LA OBRA.....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>1. LA UNIVERSALIDAD DE LOS ARQUETIPOS MÍTICOS.....</b>	<b>12</b>
1.1 EL CUENTO: MEDIO DE CONMEMORACIÓN DE LA CIVILIZACIÓN GRIEGA.....	13
1.1.1 Mitología griega y romanticismo alemán.....	14
1.1.2 El sentido del mito en dos épocas diferentes.....	18
1.2 EL PAPEL DUAL DE LA LUZ ENTRE MALDICIÓN Y REDENCIÓN.....	20
1.2.1 Dicotomía luz/sombra: una lucha eterna.....	21
1.2.2 Hacia la postulación de espacios simbólicos: la noche, el bosque y el silencio.....	24
1.3 EL AMOR COMO PUNTO GRAVITACIONAL DEL HÉROE GRIEGO Y POPULAR.....	29
1.3.1 Los diferentes esquemas codificadores del amor.....	29
1.3.2 El amor como iniciación en los cuentos de los hermanos Grimm.....	32
<b>2. LA RESISTENCIA DEL ELEMENTO MÍTICO EN LOS CUENTOS DE LOS GRIMM.....</b>	<b>37</b>
2.1 EL RECORRIDO DE PERSONAJES MÍTICOS ENTRE ADAPTACIÓN Y RESISTENCIA.....	38
2.1.1 La adaptación de los personajes a los principios éticos.....	38
2.1.2 Las sirenas: un motivo resistente a pesar del naufragio de los mitos griegos.....	40
2.2 EL RECORRIDO DEL MOTIVO DEL HILO ENTRE FATALISMO Y PREDESTINACIÓN.....	44
2.2.1 El simbolismo del hilo a lo largo de los siglos.....	45
2.2.2 El poder absoluto del destino.....	47
2.3 EL RECORRIDO CATÁRTICO DE LOS HÉROES POR EL INFIERNO.....	49
2.3.1 La función catártica del infierno.....	50
2.3.2 Los elementos míticos alrededor del infierno.....	54

<b>3. ¿UNA DESTRUCCIÓN CREATIVA O UNA CREACIÓN DESTRUCTIVA?.....</b>	<b>59</b>
3.1 EL ALMA ROMÁNTICA DE LOS GRIMM: UN REINO DE GIGANTES Y ENANOS.....	60
3.1.1 La celebración de la deformidad humana.....	60
3.1.2 Lo grotesco: entre ennoblecimiento del héroe y regresión ética del hombre.....	62
3.2 UN VAIVÉN CONSTANTE ENTRE CIELO Y TIERRA.....	65
3.2.1 El movimiento ascendente.....	66
3.2.2 El movimiento descendente.....	68
3.3 EL CURSO EVOLUTIVO DESDE LA DEFORMACIÓN HASTA LA REDENCIÓN.....	71
3.3.1 La deformación: consecuencia de la fragilidad humana.....	72
3.3.2 La redención: resultado de una progresión ética.....	74
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>78</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>83</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>87</b>

## PRESENTACIÓN DE LA OBRA

Antes de proceder a la introducción de la metodología y de los objetivos de nuestro trabajo, nos proponemos ilustrar brevemente la obra de referencia empleada para la realización de nuestro estudio. El texto, intitulado *Cuentos de los hermanos Grimm* e impreso en 2013<sup>1</sup>, es una de las innumerables adaptaciones de los *Cuentos de la infancia y del hogar*, recopilación de relatos populares elaborada por los hermanos Grimm en múltiples ocasiones desde 1812 hasta 1857. La razón por la que hemos elegido una versión tan recién no se debe sólo a su disponibilidad tanto en las librerías como en línea, sino sobre todo a la fidelidad con la que el texto ha sido reproducido con respecto a la obra original. Sin embargo, señalamos que la última versión de la obra original, que incluye 200 relatos y 10 leyendas, fue publicada en 1857 en dos volúmenes con el título *Kinder-und Hausmärchen* (Lauer, 2017, p.17), mientras que nuestro texto de referencia sólo se compone de 54 cuentos, encomendados a la revisión de Jakob Grimm. Con el fin de facilitar la comprensión de los análisis basados en los relatos, proponemos en esta sección un resumen de los 18 cuentos seleccionados para la ejecución de nuestro estudio.

*Los dos compañeros de viaje:* un sastre y un zapatero optaron por abandonar su pueblo para encontrar una ocupación más rentable. Después de poco tiempo, el sastre y el zapatero se marcharon a otro pueblo. Durante el camino, el sastre tuvo que sacarse sus ojos para obtener un poco de pan del zapatero malvado. Sin embargo, gracias a su fe, el sastre retomó su vista y encontró trabajo en la misma corte que el zapatero, donde alcanzó casarse con la princesa, mientras que su compañero fue desterrado del reino.

*La mesa, el asno y la vara maravillosa:* tres hermanos salieron de su casa paterna en búsqueda de un aprendizaje. Los primeros dos hermanos recibieron una mesa y un asno mágicos, como recompensa del duro trabajo, pero pronto fueron robados por un posadero. Finalmente, el tercer hermano utilizó el palo mágico, recibido por su maestro, en contra del posadero para vengarse de sus hermanos, rescatar los objetos mágicos y regresar a su casa.

---

<sup>1</sup> Grimm, J. (2013). *Cuentos de los hermanos Grimm*. San José. Costa Rica: Imprenta Nacional. Existe también una versión digital que nuestro estudio recuperó el 30 de enero de 2020 de: [https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos\\_hermanos\\_grimm\\_edinc\\_r.pdf](https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos_hermanos_grimm_edinc_r.pdf)

*Los doce hermanos:* doce hijos tuvieron que refugiarse en el bosque después del nacimiento de su hermana, a la cual el rey quería legar todo su reino. Aunque la hija encontró a sus hermanos, los jóvenes, a causa de un hechizo, se convirtieron en cuervos. Con el fin de liberar a sus hermanos, la hija se quedó muda por siete años, durante los cuales se casó también con un príncipe. Este último, a causa de las falsas acusaciones de la reina en contra de su mujer, se vio obligado a condenar a muerte a la joven. Sin embargo, el día de la ejecución el hechizo se rompió. En consecuencia, los hermanos fueron liberados y la joven pudo explicar la razón de su silencio al rey, que la perdonó.

*La hija de la Virgen María:* un campesino da a una señora su hija para que pudiese crecerla en riqueza. Un día, la hija recibió trece llaves, pero fue advertida de no abrir la decimotercera puerta. A su regreso, la señora mandó a la joven al bosque como castigo por haber negado de haber entrado en la habitación prohibida. Al pasar de los años y al casarse la hija, puesto que esta última seguía mintiendo, la señora le quitó la palabra y sus tres hijos. Sólo al ser condenada a muerte, la joven se arrepintió por su falsedad, recibiendo el perdón de la señora, que le devolvió la palabra y sus hijos.

*Los doce cazadores:* un príncipe juró a su padre moribundo que se hubiera casado con una princesa, aunque el hijo ya había hecho la misma promesa a otra joven. Así, la verdadera prometida del príncipe optó por ponerse al servicio de su amado, vestida de cazador junto a once muchachas idénticas a ella. Cuando la joven vio a la otra princesa al lado del príncipe, se desmayó. Al ayudar la joven, el príncipe vio el anillo que le había regalado como promesa de su boda y se decidió a romper el vínculo con la princesa escogida por su padre para casarse con la mujer que amaba.

*El agua de la vida:* tres hermanos se pusieron en búsqueda del agua milagrosa que pudiese salvar a su padre enfermo. El menor de los hermanos, gracias a los consejos de un enano, alcanzó apropiarse del agua milagrosa y liberar una princesa, a la que promete volver dentro de un año para casarse con ella. Así, los hermanos envidiosos intentaron llegar al castillo antes del hijo menor. Sin embargo, la princesa reconoció a los dos impostores, que habían pasado al lado de la carretera para no estropear el oro que la recubría y se casó con su salvador.

*Madre Nieve:* una viuda tenía una hija fea y perezosa y otra adoptiva, pero hermosa y diligente. Un día, por orden de su madrastra, la joven hermosa bajó hasta el fondo del pozo para recuperar su huso y se desmayó. Al despertarse, la joven encontró a Madre Nieve, que la

acogió en su casa como doméstica. En particular, ella tenía que sacudir bien la cama de su ama, así que fuera a nevicar en la tierra. Cuando la joven optó por volver a su casa, Madre Nieve recubrió su cuerpo de oro, como recompensa por su diligencia. Al verla, su madrastra pronto envió su otra hija al pozo, pero la joven perezosa no sirvió con diligencia Madre Nieve, la cual la despidió, cubriéndola de brea.

*La ondina del estanque:* un molinero en desgracia realizó un trato con la ondina del estanque cerca de su casa, la cual le proporcionó muchas riquezas en cambio de su primer hijo. Por muchos años el hijo del molinero evitó acercarse al estanque, donde la ondina hubiera podido arrastrarlo, pero un día la criatura alcanzó llevarlo bajo del agua. La esposa del joven inútilmente intentó salvar a su prometido, pero después de muchos años los dos enamorados alcanzaron reunirse.

*Las tres hilanderas:* una reina, al escuchar los gritos de una mujer, optó por llevar una joven a su palacio, jurando que hubiera podido casarse con su hijo después de haber hilado una cierta cantidad de lino, pero la joven era muy perezosa y no era capaz de hilar. Sin embargo, ella recibió la ayuda de tres mujeres muy feas, que sólo pidieron en cambio que la joven les invitase a su boda. Al cumplir su promesa, el día de las bodas, el príncipe preguntó a las tres hilanderas la razón de su fealdad y ellas contestaron que era a causa de mucho hilar. Así, el príncipe, por miedo que su esposa pudiese hacerse tan fea, prohibió a su mujer volver a tocar la rueca, liberando a la joven de esta odiosa ocupación.

*El huso, la lanzadera y la aguja:* una huérfana recibió por su madrina moribunda tres objetos para coser, así que ella, que era muy buena en el oficio de hilar, pudiese ganarse la vida. Mientras tanto, el príncipe de aquel reino se había puesto en búsqueda de una novia que fuese a la vez la más pobre y la más rica. Al ser visitada por el príncipe, la huérfana siguió hilando, pero uno tras otro los objetos para coser se convirtieron en objetos mágicos, que transformaron el hogar modesto de la joven en una casita rica de tapices preciosos y con paredes de seda. Reconducido al hogar de la huérfana por un hilo de oro desenrollado por el huso mágico, el príncipe reconoció a la joven como a la vez la más pobre y la más rica del reino y se decidió a casarse con ella.

*Los tres pelos de oro del diablo:* un chico pobre nacido de pie, a pesar de los esfuerzos del rey, alcanzó casarse con una princesa. Pensando en que el joven no hubiera podido sobrevivir, el rey desesperado mandó al chico al infierno, de donde tenía que traer tres pelos del cabello del diablo. Sin embargo, el chico no sólo regresó del infierno con los tres pelos del diablo,



sino también con muchas riquezas. Así, el rey codicioso se dirigió hacia el infierno para traer otras riquezas, pero al tomar el remo del barquero infernal, quedó atrapado en esta ocupación en todo el resto de su vida.

*Los seis compañeros que lo consiguen todo:* un ex soldado, junto a cinco otros hombres superdotados, enfrentaron varias pruebas con el fin de ser recompensados por el rey con mucho dinero. Ellos alcanzaron liberarse de todas las trampas preparadas por el rey, que quería deshacerse de ellos, gracias a los superpoderes de cada uno. Así, el rey se vio obligado a ofrecerle todo su tesoro para que ellos saliesen del reino y no pudiesen reclamar el derecho de casarse con su hija.

*Pulgarcito:* el deseo de una pareja de tener un niño, aunque fuese del tamaño del dedo pulgar, se cumplió. Así los padres llamaron al recién nacido Pulgarcito. Un día, el niño y su padre encontraron a dos hombres que, admirados por las cualidades de Pulgarcito, ofrecieron al padre dinero en cambio del chico. Su padre quería rechazar el trato, pero Pulgarcito le prometió volver pronto a su casa. Así, después de haber escapado de los dos hombres, de haber engañado a dos ladrones, de haber caído antes en el estomago de una vaca y en seguida en la panza de un lobo, Pulgarcito alcanzó volver a su casa donde sus padres lo acogieron muy felices.

*El sastrecillo valiente:* después de haber matado a siete moscas con un sólo golpe, un sastre muy astuto optó por dar la vuelta al mundo para que todos pudiesen conocer su acto heroico. Durante el viaje, encontró a un gigante y, sólo gracias a su ingenio, alcanzó engañarlo y liberarse de su trampa. De la misma forma, el sastre, al llegar al palacio del rey, superó todas las pruebas preparadas por el soberano y consiguió casarse con la princesa, la cual quería demostrar la proveniencia humilde de su marido. Sin embargo, ella tampoco pudo vencer la astucia del sastre, que alcanzó conservar la corona toda su vida.

*El rey Pico de Tordo:* Un rey, obligó a su hija a casarse con un músico y a renunciar a todas sus riquezas, con el fin de castigarla por su insolencia y orgullo. La princesa fracasaba en todas las ocupaciones que su nuevo marido le encomendaba y día a día iba arrepintiéndose de su orgullo y vanidad. El día de las bodas de un príncipe, del cual la joven se había mofado, llamándolo “Pico de Tordo”, la princesa, muy avergonzada por su condición, intentó escapar del palacio donde se hubiera celebrado la boda. Sin embargo, el príncipe Pico de Tordo reveló a la joven que él se había disfrazado de músico para abatir su carácter orgulloso. Así la princesa pidió perdón al príncipe y los dos volvieron al palacio del rey.

*El acertijo:* un príncipe y su fiel criado llegaron a un reino donde vivía una princesa muy lista, que hubiera casado el primer joven que le hubiera puesto un acertijo imposible de resolver. Así, el príncipe le preguntó cuál era la cosa que no había matado a ninguno, pero había matado a doce. El joven se refería a un cuervo, que había comido un caballo envenenado y que, al ser cocinado por un posadero, había matado a una bruja, a unos ladrones y al mismo cocinero. La princesa, al no encontrar la solución del acertijo, intentó captarla del príncipe, mientras este último estaba durmiendo. Sin embargo, el día siguiente, el príncipe denunció la trampa de la joven, que fue obligada a casarse con él.

*Los regalos de los gnomos:* un sastre y un herrero se pusieron de viaje. Durante el camino encontraron en la cumbre de una montaña un grupo de gnomos que les dejaron llenar sus bolsillos con un montón de carbones. Al despertarse el día siguiente, el sastre y el herrero se dieron cuenta que los carbones se habían transformado en oro. El herrero codicioso optó por volver a la montaña para obtener más oro. Así lo hizo, pero el día siguiente todo su oro se había convertido de nuevo en carbón y a la joroba que llevaba por detrás, los gnomos, con el fin de castigar su codicia, habían añadido otra que le salía por delante.

*Los siete cuervos:* las plegarias de una pareja con siete hijos varones dieron su fruto al nacer de una niña, pero la recién nacida pronto se puso tan enferma que sus padres se decidieron a bautizarla por miedo que fuese a morir. Así, el padre envió sus hijos a tomar el agua al pozo, pero la jarra cayó en el pozo y el padre maldijo a los jóvenes, que se transformaron en siete cuervos. Contra todo pronóstico, la hija comenzó a mejorar de salud y, al averiguar la existencia de sus hermanos, se decidió a ponerse en su búsqueda. Después de haber explorados todas partes, la joven les encontró y les liberó de la maldición. Finalmente, ella y sus hermanos pudieron regresar juntos a su casa.

# INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos, a pesar de las diferencias culturales, religiosas o políticas, existe un elemento antropológico, es decir el carácter heroico de unos hombres, que se repite constantemente en la historia de la literatura. Hay dos modelos capaces de desvelar el secreto que se esconde en dicho elemento: uno se encuentra en las grandes epopeyas de héroes infalibles y audaces, mientras que el otro llega directamente del recuerdo de nuestra infancia, es decir de los cuentos populares de pequeños hombres astutos y testarudos, narrados por nuestros antepasados, al pronunciar la célebre expresión: “Érase una vez”. Efectivamente, ambas formas de literatura cuentan la historia de hombres, más o menos valientes y heroicos, que intentan cambiar el curso de su destino, o por lo menos eso es lo que ellos creen. En función de una muestra de 18 cuentos, retomados por la recopilación *Cuentos de la infancia y del hogar* de los hermanos Grimm (2013) y de una selección de personajes míticos, cuyas proezas están descritas detenidamente en el Diccionario de Pierre Grimal (1979), el objetivo general del estudio consiste en revelar los vínculos que tienen los cuentos populares, elaborados por la literatura romántica del siglo XIX, con los mitos de la tradición griega con el fin de establecer en qué medida los primeros pueden ser considerados no sólo simples reescrituras, sino también entidades narrativas autónomas con respecto a los segundos. De la consecución de nuestro objetivo general cumpliremos dos objetivos específicos. El primero consiste en determinar los elementos inmutables del mito griego que han sido subordinados al cuento popular, mientras que el segundo identifica aquellos componentes narrativos y estructurales que han sufrido variaciones suficientes para instituir una nueva mitología -es decir un nuevo conjunto de narraciones, con nuevos personajes, nuevos valores y un nuevo final- a través de un proceso de rebelión axiológica que hemos denominado “creación destructiva”.

Así expuesto, el presente trabajo de investigación encuentra su justificación en el deseo de profundizar en el estudio de la literatura, y aun más, del imaginario colectivo y del conjunto de valores que proyecta la literatura. En efecto, consideramos que lejos de verse completamente excluidos los dominios del turismo y de la empresa, la literatura junto con los imaginarios colectivos que conlleva, juegan un papel de primer orden en los dominios primeros de nuestra formación de licenciatura. De esta manera, este trabajo, que podría parecer a primera vista alejado de nuestro dominio de estudios nos permitirá, por el contrario,

subrayar la calidad y apertura de nuestra formación de licenciatura a través de dos aspectos. El primero, poner en juego de manera complementaria e interdisciplinar el amplio espectro de competencias adquiridas durante los años de la licenciatura en lenguas. Entre dichas competencias; la aplicación del rigor científico y nuestra capacidad de análisis, el pertinente manejo de una metodología de trabajo, la profundización conceptual y científica sobre un tema determinado y con suma importancia, el dominio completo (fonético, gramatical, sintáctico, semántico y semiótico entre otros) de una lengua extranjera; el español en este caso. El segundo, se trata de establecer las bases de una investigación futura que vincule los estudios del imaginario con el mundo del turismo y de la empresa. Creemos no equivocarnos al pensar que un análisis científico y riguroso del imaginario colectivo que vehicula la obra de los hermanos Grimm es una etapa ineludible en la proyección de un posible estudio mucho más amplio sobre la relación de los imaginarios colectivos con el turismo y con el mundo de la empresa, que pretendemos llevar a cabo en el seno de una formación de maestría. En esta lógica, hemos decidido adonarnos en este trabajo no solo a un ejercicio de análisis y rigor científico, en el que la lengua y los análisis de un imaginario determinado nos proveerán el entrenamiento necesario para la consecución de posteriores proyectos al tiempo que serán un aporte a los estudios literarios, sino también de pasión por la literatura y su poder en la constitución de los imaginarios colectivos. Por esta razón, y siendo fieles al carácter abierto y pluridisciplinar de nuestra licenciatura, nuestro trabajo no adolcerá de incluir otras disciplinas científicas a nuestro estudio tales como la sociología, la filosofía, la teología y con evidencia los estudios literarios, siempre en la lógica abierta y multidisciplinar que venturosamente tiene nuestra licenciatura en lengua y comunicación para la empresa y el turismo.

De manera precisa, las intenciones en la base de este trabajo de investigación proceden de la necesidad de liberar la rica producción narrativa de los Grimm del simple título de patrimonio cultural perteneciente a la literatura infantil y del entretenimiento. Al contrario, las innumerables adaptaciones lingüísticas, narrativas y cinematográficas demuestran que la obra de los Grimm es un brillante ejemplo de operación intertextual puesto que, como afirma también Dominique Peyrache-Leborgne (2017), los *Cuentos de la infancia y del hogar* representan un verdadero “diálogo entre varias disciplinas” (p.191). Por esta razón, lejos de ser únicamente relatos fabulosos, los cuentos populares de los Grimm nos permiten desarrollar reflexiones literarias y lingüísticas más profundas, abarcando así diferentes disciplinas, de la historia a la semiótica. Incluidos en el Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 2005, traducidos en más de 170 idiomas y ajustados a los modernos soportes

de comunicación, los *Cuentos de la infancia y del hogar* de los Grimm todavía se presentan como un recurso original y penetrante para meditar sobre los fundamentos antropológicos del imaginario común moderno.

Los procedimientos de la literatura comparada nos permitirán cumplir los objetivos introducidos anteriormente. Precisamente, la literatura comparada consiste en el estudio de las analogías y de las diferencias entre las literaturas de épocas o de géneros distintos, en el caso de nuestro trabajo entre la mitología griega y los cuentos populares alemanes. El método principal empleado por la literatura comparada se llama temática y se ocupa de confrontar los textos en función de la agrupación por temas (Brunel, Pichois y Rousseau, 2000, p.115). La literatura comparada realiza sus observaciones también en el plano de la tematología, al que pertenece también el plano de análisis histórico y estructural. Como sugiere su nombre, el método de análisis histórico compara las condiciones sociales, políticas y culturales de las épocas que han originado los géneros literarios analizados por el estudio comparado. Finalmente, los métodos estructurales contribuyen al trabajo de la literatura comparada a nivel lingüístico, puesto que identifican los campos semánticos, las estructuras oximóricas y las dicotómicas en la base de los temas constituyentes de los textos comparados. La fortaleza del dicho estudio consiste en la posibilidad de analizar los textos comparados no sólo desde un punto de vista sincrónico gracias al método de la temática, sino también diacrónico a través del método histórico.

Puesto que el objetivo de nuestro estudio es la comparación de los cuentos populares alemanes con la mitología griega, conviene tener presente el concepto de mito también. En el contexto de este trabajo, el mito asumirá diferentes acepciones en función de las maneras de interpretarlo a lo largo de los cuentos de los Grimm. Dichas acepciones se apoyan en la explicación de Favre (1990), quien identifica cuatro definiciones de mito. La primera concibe el mito como una “representación colectiva”, dicho de otra forma una narración cuyo objetivo consiste en la expresión de significados abstractos y valores universales, mientras que la segunda se refiere a un personaje histórico o semi-histórico, conocido a nivel universal por sus rasgos específicos e inmutables reproducidos por el imaginario común y cuyas hazañas establecen un “modelo ético” en el cual los hombres de todas las épocas pueden inspirarse (p.49). Favre (1990) identifica la tercera acepción con “el mito del héroe” (p.50), es decir el tipo de relato a carácter universal, que se basa en el camino iniciático recorrido por el superhombre. La última pero no menos importante definición es la de “mito completo” (Favre, 1990). Este tipo de relato trata de explicar una concepción específica del mundo,

dicho de otra forma una cosmogonía, con el fin de contestar a las preguntas primitivas, tales como ¿de dónde venimos?, ¿cómo se ha originado el mundo?, ¿quién somos y qué es el universo?, ¿cuáles son las leyes que lo ordenan?, ¿hacia dónde vamos y hacia dónde va el universo? (p.51). La mitología nos proporciona un conjunto de relatos fabulosos cuya finalidad principal es la identificación del origen de dichas leyes orgánicas, generalmente explicado a través de la irrupción de lo sacro en el mundo (Brunel et al., 2000, p.125). La estructura de nuestro trabajo se basa en el modelo de análisis literario definido por la mitocrítica y propuesto por Brunel (1992) y tiene el propósito de clasificar los cuentos de los hermanos Grimm en función de la presencia, más o menos relevante, del componente mitológico en el texto (p.65).

El primer capítulo, intitulado “La universalidad de los arquetipos míticos”, se basa en el análisis de las “apariciones míticas” (Brunel, 1992, p.65) en los cuentos de los hermanos Grimm, bajo la forma de personajes, acontecimientos y símbolos. Específicamente, con la ayuda del Diccionario de Chevalier y Gheerbrant (1982), podemos identificar el valor simbólico de dichas apariciones de los elementos constituyentes de la mitología griega - las cuales determinan el primer grado de clasificación según la mitocrítica - mientras que el método temático del estudio comparado nos permite fijar los valores que están en la base tanto del mito griego como del cuento popular. Fundamentalmente, los resultados del análisis comparado muestran que la búsqueda obsesiva de la poesía primitiva condujo a los autores románticos hacia los restos de la mitología griega, transmitidos por la tradición oral, lo que empujó a los hermanos Grimm a transcribir los *Cuentos de la infancia y del hogar* para recordar con nostalgia la fuerza de la poética ancestral.

El segundo capítulo se intitula “La resistencia del elemento mítico en los cuentos de los Grimm” y se presenta como un análisis de la subordinación de los componentes míticos en los cuentos populares de los autores alemanes. La resistencia del elemento mítico puede ser definida como la habilidad del mito de conservar unos rasgos inmutables - que se refieran a personajes, a objetos o a lugares - a lo largo de diferentes procesos de su reescritura, lo que define el segundo grado de clasificación según la mitocrítica. La resistencia de dichos elementos míticos resulta de una cualidad que Brunel (1992) atribuye al mito y que llama “flexibilidad” (p.69), es decir la capacidad del mito de adaptarse a los modelos narrativos de diferentes épocas (Brunel, 1992, p.71). Gracias a tal examen, observaremos como la simbología de unos personajes, objetos y lugares, no sólo intenta reproducir el pensamiento del mundo griego, sino permite ampliar nuestro estudio a la identificación de los temas

sobresalientes del siglo XIX. Por estas razones definiremos dichos elementos míticos como motivos iterativos, es decir como repeticiones y recurrencias, representadas por elementos concretos, que han cruzado las barreras del tiempo y del espacio, sin perder el valor temático que les ha originado. Los motivos desempeñan entonces el papel de hilo conductor entre el mito griego y el cuento popular, puesto que la fuerte carga simbólica que los compone permite reconocer la presencia del mito en el texto (Brunel et al., 2000, p.128). Tomachevski (como se citó en Brunel et al., 2000) afirma que el motivo es la partícula más pequeña del material temático. Éste puede ganar valor de emblema cuando se le atribuyen significados simbólicos (p. 128), que por su parte corresponden a las etapas del camino iniciático del héroe, tales como la lucha contra las tentaciones situadas en el recorrido catártico del superhombre, la reconexión entre este último y su amada y la consiguiente redención. Sin embargo, constatamos que la presencia de los motivos míticos, a causa de su carácter anacrónico, representa más el resultado de un proceso de “irradiación” (Brunel, 1992, p.72) espacio-temporal. Por consecuencia, la distancia cultural los transforma en productos de una supervivencia nostálgica o en objetos de burla (Brunel, 1992, p.72). En el segundo caso, cuando la transmisión de las componentes representativas del mito de un modelo de narración a otro sólo sirve para poner de relieve la imposibilidad de reproducirlas de manera fiel, el texto es víctima de una rebelión axiológica, la cual empuja un proceso subversión mítica.

En este orden de ideas, el tercer capítulo, intitulado “¿Una destrucción creativa o una creación destructiva?”, no sólo detalla el último grado de clasificación del método mitocrítico, sino también nos permite aclarar la hipótesis en la base de nuestro estudio. Este última consiste en postular que la presencia del elemento mítico en los cuentos de los hermanos Grimm, en función de su reproducción fiel o de su variación desafiante, manifiesta la estructura dual que no angustia sólo a los personajes de los cuentos, sino también al ánimo de sus autores, que a la vez luchan con la esperanza de recuperar un mundo perdido y perdidamente necesitan inventarse uno nuevo. Dicha dicotomía emocional arrolla también a los lectores, que representan el medio perfecto a través del cual los escritores pueden proyectar sus sensaciones y sus ideas. La extraordinaria habilidad de los hermanos Grimm para establecer una relación empática tan incisiva con los lectores es entonces la razón por la que los *Cuentos de la infancia y del hogar* no representan sólo un modelo ético para los niños, sino también un clásico de la literatura internacional. A través de la comparación entre los mitos griegos y los cuentos de los Grimm pretendemos intuir si la obra de los hermanos alemanes es una creación destructiva, es decir el simple resultado de un proceso de desmistificación de los valores y de

las hazañas de los héroes griegos, o una destrucción creativa y creadora de la nueva mitología romántica-moderna. Sin embargo, el perfecto equilibrio entre los dos elementos de la estructura dual es el responsable de la creación de un nuevo marco de valores, que se inspira tanto en el esplendor de las formas clásicas, como en las innumerables y oscuras variaciones de la deformidad humana. En este sentido, nuestro estudio será guiado por la noción de metamorfosis, en cuanto representa a nivel de la narración la evolución espiritual del hombre, un concepto compartido por el pensamiento griego y romántico. A nivel literario partimos de la hipótesis que la creación de una nueva mitología que, aunque subvierta los valores anacrónicos de la época clásica, a través del proceso de “creación destructiva”, deja entrever sensaciones de nostalgia, mezcladas a ira y decepción por ese mundo agonizante. Efectivamente, el mito griego no abandona las páginas del cuento popular, sino que afirma aún más su presencia cuando la rebelión axiológica intenta suprimirlo. Sin embargo, para su resistencia en el cuento, el mito mismo tiene que sufrir una metamorfosis para que pueda adaptarse a las nuevas necesidades y al gusto de la tradición oral.

Entonces, la doble naturaleza del mito se puede reducir a la dicotomía presencia nostálgica/falta subversiva, una polaridad conceptual que una vez más se resuelve en el perfil de lo que puede ser considerado como el prototipo del antihéroe moderno, tan admirado por los autores románticos: Odiseo. Efectivamente, Polifemo recordará a Odiseo como el “Nadie” que lo ha cegado y el Cíclope no resolverá la dualidad en la base de este delito, puesto que Odiseo encarna la doble imposibilidad que “nadie” exista y que alguien no sea. Nuestra hipótesis central consiste en demostrar como los hermanos Grimm intentaron a la vez restablecer en su literatura algo ya inexistente, como la poesía primitiva o los valores de la mitología clásica y suprimir lo que el hombre no puede controlar ni atrapar: la fantasía y lo irracional. En conclusión, los cuentos populares de los hermanos Grimm, aspiran a asumir un valor universal que, como indica Peyrache-Leborgne (2017), es capaz de “dirigirse hacia un doble público, los adultos y los niños” (p.193) porque, aunque la poesía de los eternos mitos primitivos haya concebido dichos relatos fabulosos, estos últimos nos permiten también reflexionar sobre los modernos mitos de nuestra época.



# **1. LA UNIVERSALIDAD DE LOS ARQUETIPOS MÍTICOS**

## 1.1 El cuento: medio de conmemoración de la civilización griega

A lo largo de los siglos la literatura de todo el mundo se ha hecho el símbolo de una búsqueda universal y el espejo del ánimo humano, atormentado principalmente en unas épocas más que en otras, por un par de preguntas, aunque un poco incómodas: ¿quién soy? y ¿cuál es el significado de mi existencia? Estas preguntas revelan la finitud del hombre y su inevitable limitación en explicar la inefabilidad de unos fenómenos y sensaciones que caracterizan su vida. Las respuestas más encantadoras a estas cuestiones primordiales se encuentran en las obras literarias de la Antigua Grecia. De hecho, las poblaciones de este territorio estaban muy interesadas en el descubrimiento de las Leyes eternas del cosmos, atrapadas en divinidades antropomorfas y declaradas en los mitos transmitidos de boca en boca. Dado que la civilización griega estaba fragmentada en un número muy elevado de ciudades, no se puede hablar de una religión que uniese el heterogéneo mundo griego bajo los mismos dioses y ritos. Efectivamente, el concepto de ciudad en la Antigua Grecia se identificaba con la *polis*<sup>2</sup>, es decir una “unidad geográfica” (Gruppo editoriale Fabbri, 1987, p.2091) autónoma, cuya identidad política y cultural se distingue de otro territorio, que constituye una ciudad-estado diferente. Por lo tanto, cada *polis* poseía sus propios mitos y calendarios rituales y articulaba por sí misma la actividad religiosa de todo el territorio que administraba<sup>3</sup>.

Sin embargo, los mitos y cultos practicados en las distintas ciudades griegas tenían todos la misma biunívoca finalidad: el intento de arreglar el desorden cósmico y dar sentido a la realidad - a través de las acciones y sentimientos de divinidades rebeldes y casi humanas, explicando la influencia de los fenómenos naturales sobre los hombres - y al mismo tiempo la afirmación del papel del hombre en relación con el cosmos. De este tipo de relatos deriva el concepto de “mito completo” propuesto por Favre, puesto que dichos mitos expresan la profunda necesidad del pensamiento griego de explicar todo lo que rodea el individuo, hasta

---

<sup>2</sup> Al constituirse de la *polis*, todos los habitantes obtuvieron derechos políticos, lo que determinó las insurrecciones populares, llamadas tiranías, contra las clases aristocráticas y la consiguiente formación de las primeras estructuras democráticas de la Antigüedad. En cada *polis* se destacaban la plaza principal - llamada *agorá*, también sede del mercado y centro de la vida social de la ciudad - y la *Acrópolis*, el sitio urbano donde surgían los templos dedicados a las divinidades principales del estado. En caso de asedio la *polis* acogía también a los habitantes del condado, que vivían al exterior de las puertas de la ciudad (Gruppo editoriale Fabbri, 1987, p.2091).

<sup>3</sup> Una prueba evidente de la autonomía y la maleabilidad del componente religioso en la Antigua Grecia se encuentra en la magnificencia de los templos griegos, puesto que ellos estaban consagrados a un dios específico en función de la *polis* que encargaba su construcción. El desarrollo de distintos cultos en las ciudades griegas, como el de Apolo en Delfos o de Zeus en Olimpia, fue entonces la razón principal que condujo a la formación de una religión fragmentada y heterogénea en el mundo griego (Vernant, 1981, p.265).

la creación de entidades que puedan justificar acontecimientos incomprensibles, como desastres naturales o simplemente la muerte. El simbolismo religioso presente en la mitología griega fue tan incisivo y profundamente arraigado en el espíritu de tal civilización, que su eco fue detectado también por las modernas civilizaciones occidentales del siglo XIX, tal como es el caso de los principios mitológicos en las obras de los artistas románticos alemanes, en particular las de los hermanos Grimm. Esta conmemoración de los componentes míticos por parte de los autores románticos nos remite a la idea de arquetipo, definido por Jung (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1982) como un “prototipo de conjuntos simbólicos”, los cuales están arraigados profundamente en la parte inconsciente del hombre. Los arquetipos están soportados por unas estructuras psíquicas compartidas a nivel universal y pueden ser concebidos como una especie de conciencia colectiva, que se expresa a través de símbolos codificados de la misma forma en todas las culturas de todas las épocas (p.8). Por esta razón los autores alemanes pudieron aplicar los arquetipos míticos de la antigua Grecia a los cuentos de su recopilación, dejando casi intacto el valor y el significado original codificados por dichos arquetipos y reforzando así el vínculo ideológico y literario que les une a pesar de las diferencias culturales y históricas.

### **1.1.1 Mitología griega y romanticismo alemán**

Con el fin de entender mejor la relación estrecha entre la mitología griega y el romanticismo alemán, nos servimos de las nociones de misticismo y de sobrenatural definidas por la Enciclopedia Bompiani (Gruppo editoriale Fabbri, 1987): “el misticismo es una expresión filosófico-teológica, que indica cada forma de doctrina que pone de relieve la conciencia inmediata de la relación con Dios” (p.342) y de la presencia de la divinidad, mientras que “el sobrenatural es cada evento que, no obstante sea perceptible a nivel natural, no puede ser explicado en función de las leyes de la naturaleza” (p.478). El primer arquetipo, que nos permite acercarnos a la mitología griega y sus personajes divinos al carácter místico de los autores románticos alemanes, se encuentra en el origen de la teología griega: sus creadores no son sacerdotes, sino poetas inspirados. El enlace es de fácil comprensión, si pensamos que los autores románticos del siglo XIX veían en la poesía el medio de conjunción entre la esfera celeste y la terrestre, entre lo sacro y lo profano, entre el hombre y Dios. Aunque los hermanos Grimm no escribieron los *Cuentos de la infancia y del hogar* en versos, los métodos

estructurales del estudio comparado han identificado con frecuencia imágenes que pertenecen a la esfera de lo divino y que nos permiten hablar de verdaderas reproducciones míticas por lo que se refiere a la presencia de unas entidades sobrenaturales y una naturaleza espiritual, donde cada ser tiene un alma y los animales poseen dotes mágicas. Tanto los griegos como los románticos alemanes asociaban los fenómenos naturales a señales de la presencia divina: los primeros se servían de la adivinación o de los oráculos para interpretar estos señales, mientras que los segundos proyectaban en cada elemento el misterio de su estado de ánimo frente a la manifestación de un ser superior y creador de aquella belleza. En este sentido, los hermanos Grimm intentaron reproducir de todas las maneras posibles su relación mística con la naturaleza en la recopilación de sus cuentos. Pensemos, por ejemplo, en el relato “Los dos compañeros de viaje”, donde el sastre devoto proyecta su sentimiento de regocijo por haber retomado la vista en la contemplación de la naturaleza que lo rodea, como podemos ver en las siguientes palabras:

Delante de él se extendía en la llanura la gran capital, con sus puertas magníficas y sus cien campanarios coronados de brillantes cruces. Podía ya contar las hojas de los árboles, seguir el vuelo de los pájaros y la danza de las moscas. (Grimm, 2013, p.78)

Este proceso de proyección de los miedos y los deseos del hombre en un ser superior se puede reconducir hasta el desarrollo del pensamiento griego, cuando los hombres habían dado forma a diferentes divinidades en función de las informaciones que poseían de sí mismo y de su relación con lo que les rodeaba, informaciones muy escasas que daban el paso a la fantasía y a la sugestión. De esta manera, no sólo los cuentos de los Grimm se pueden considerar como un reflejo de las ideologías románticas, sino también se pueden leer a la luz de un simbolismo cósmico, que recuerda de manera nostálgica y conmemorativa los mitos religiosos y los ritos místicos de la Antigua Grecia. Como afirman también Chevalier y Gheerbrant (1982), el símbolo desempeña una mediación entre la materia y el espíritu, lo inmanente y lo trascendente, que le confiere una connotación pluridimensional (p.14). En el cuento “La mesa, el asno y la vara maravillosa”, dichos elementos, a pesar de sus dotes mágicas, pertenecen a la esfera de lo que es material e inmanente. Sin embargo, ellos intervienen también en una dimensión trascendente y espiritual, puesto que actúan como intermediarios, dicho de otra forma como ayudante del héroe, para que él pueda rescatar el respeto y la estima de su padre, elevándolo a un plano ético superior. En esta lógica, la imagen de seres sobrenaturales que ofrecen sus mejores cualidades para el éxito del hombre valiente no es muy distante de las ofrendas de armas por parte de los dioses a los héroes griegos.

Por lo tanto, este análisis temático procedente del estudio comparado, pone de relieve la subordinación de los componentes mitológicos en los *Cuentos de la infancia y del hogar*, dado que las atmosferas místicas y surreales descritas a lo largo de los relatos de dicha recopilación a menudo se inspiran y conmemoran el carácter heroico y las hazañas de los personajes de los mitos griegos. Los escépticos pensarán que tal relación mito-cuento es más bien incompatible, pero la descripción de los elementos mágicos en el cuento puede considerarse una verdadera profesión de fe hacia el mundo de los mitos religiosos griegos. De hecho, si volvemos al cuento evocado anteriormente, la mesa mágica está delineada así: “es una mesa mágica, cuando la mando me sirva, se llena de los mejores platos, de vino para alegrar el corazón y convidar a todos nuestros parientes y amigos, que vengan a regalarse (...)” (Grimm, 2013, p.163). La dimensión mítica sólo está a un paso de estas palabras, puesto que la mesa recuerda el altar donde los griegos realizaban los sacrificios a los dioses en cambio de apoyo y protección. Desde la raíz latina *altum*, el altar da una idea de elevación de todo lo que es finito y terrestre, así como el humo de los animales quemados llegaba hasta los dioses, residentes en el Olimpo, para alimentarlos y celebrarlos, mientras que los hombres sobre la Tierra compartían la carne durante los banquetes realizados en los santuarios después del rito, una imagen reproducida igualmente en el cuento de los Grimm (Vernant, 1981, p.266). La mesa y el altar se convierten entonces en “catalizadores de lo sacro, hogar de la espiritualización gradual del universo” (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.87), en cuanto su valor simbólico está asociado a la manifestación divina y su representación establece el punto de contacto entre la fe de los hombres y el amor de la divinidad en la que tal fe está depositada.

Además, ¿cómo se puede pensar que la presencia del asno, personaje principal en los cultos dionisiacos<sup>4</sup> y en los ritos de iniciación, sólo sea una coincidencia? Al contrario, para la religión griega el asno es un animal consagrado a los dioses, así como en el cuento de los Grimm (2013) el burro es “de una raza especial [que echa] oro por delante y por detrás” (p.164). Si el asno proporciona riqueza y bienestar al héroe del cuento y lo pone en una condición privilegiada, los cultos dionisiacos servían para relacionarse con el dios y liberar del cuerpo la fuerza vital del individuo, así que él pudiera renovarse y, a través de un estado de embriaguez, descubrir las condiciones necesarias para la inmortalidad de su alma. En el

---

<sup>4</sup> Dioniso, Baco en las leyendas romanas a las cuales participa, es el dios del vino, de la viña y del delirio místico (Grimal, 1979, p.139).

cuento la enunciación de la fórmula *bricklebrit*<sup>5</sup>, que acompaña el rito mágico, subraya aún más la conmemoración de los arquetipos y de las costumbres ancestrales. Piénsese, por ejemplo, a los misterios eleusinos, es decir unos rituales realizados al comienzo del otoño, estrechamente relacionados al ciclo mítico de la diosa Deméter, cuya finalidad era celebrar y dar un sentido religioso a todo el proceso de crecimiento del trigo, desde la germinación hasta su maduración. Durante estos rituales los adeptos entraban en estado de trance a causa de sustancias alucinógenas que servían para producir visiones, interpretadas después como la manifestación de Deméter<sup>6</sup> o como oráculos. Los misterios eleusinos se caracterizaban también por la actuación del mito mismo de la diosa, que busca sin descanso su hija Perséfone raptada por Hades, el dios de los Infiernos (Eliade, 1979, p.321-322).

En este sentido, todas las pruebas a las que los héroes del cuento tienen que enfrentarse antes de reconquistar el apoyo de su padre, pueden ser consideradas como ritos de iniciación que determinan el proceso de transición, así como el crecimiento del trigo en la Antigua Grecia, desde la adolescencia hasta la edad adulta. Aunque los valores expresados tanto por el cuento como por el mito se superponen entre ellos, sus razones poseen unas matices diferentes: la religión griega con sus fiestas y dioses era sobre todo un instrumento de cohesión social e influenciaba constantemente las decisiones políticas de la *polis*, mientras que el misticismo romántico ponía más el acento sobre la privacidad del individuo que sobre la vida pública de la comunidad. A pesar de las diversas necesidades y circunstancias de estas épocas, los cuentos de los hermanos Grimm se revelan así el resultado de un proceso de reescritura mítica, cuya función es la de expresar la atemporalidad de los arquetipos celebrados por la mitología griega.

---

<sup>5</sup> “El molinero dijo *bricklebrit* y enseguida cayeron monedas de oro como si fueran granizo y no cesó la lluvia hasta que todos ellos tuvieron más de las que podían llevar” (Grimm, 2013, p.167). A través de la declaración de la fórmula mágica los hermanos Grimm describen el afortunado epílogo de los protagonistas del cuento, que ve el sastre feliz de vivir en riqueza y alegría el resto de sus días con sus tres hijos. De la misma forma los enunciados: “Mesa sírvenos” y “¡Palo, fuera del saco!” subrayan la naturaleza mágica de dichos objetos, que normalmente están considerados sin particular importancia.

<sup>6</sup> Como detalla Grimal (1979), Deméter es la segunda hija de Crono y de Rea, contemporánea de Hera. Las leyendas relacionadas a Deméter eran conocidas en todas las regiones de la Antigua Grecia - entre las cuales recordamos Sicilia, Tracia y Creta - que se dedicaban a la producción del trigo, cereal consagrado a la diosa (p.131).

### 1.1.2 El sentido del mito en dos épocas diferentes

El método histórico, utilizado a lo largo del estudio comparado, nos permite poner en relación el sistema religioso griego y el moderno del siglo XIX. Cada ciudad en la Antigua Grecia dedicaba su culto a una divinidad en particular, la cual simbolizaba las cualidades más notables de la *polis*. Las fiestas realizadas en honor del dios tenían el fin de mostrar a las otras ciudades enemigas la fuerza económica y militar de la *polis*, lo que nos permite hablar de una verdadera religión comunitaria. Por el contrario, la actitud espiritual típicamente romántica puede ser explicada a través de las palabras de Jean-Jacques Pollet (1997): “la crítica de un mundo considerado perverso, deshumanizado tende a dejar paso a la expresión de una angustia íntima frente a una pérdida de identidad” (p.29). Efectivamente, los románticos se dedicaron más a la introspección de sus almas y vieron en el cristianismo la oportunidad de huir los horrores y la atomización de una sociedad mecanizada, tan fría y vacía como las máquinas que habían determinado el comienzo de la edad moderna, pero también la crisis interior del hombre frente a nuevos confines, no sólo geográficos, sino también espirituales.

Fiore (1986), refiriéndose al papel del mito en el sistema social griego, se expresa así: “Se puede estar de acuerdo con la declaración que el mito constituye el modelo a seguir, la trama profunda sobre la que se pueden instalar las decisiones y las acciones” (p.74). Dicho de otra manera, el mito religioso griego era un ejemplo para toda la sociedad, regulador de las leyes morales y religiosas. De la misma forma, los ritos iniciáticos como los misterios de Eleusis o los cultos dionisíacos, fundados en las hazañas de las divinidades consagradas por la literatura mítica y caracterizados por orgías y danzas grupales, están considerados por Eliade (como se citó en Fiore, 1986) “nacimientos místicos”, puesto que la ceremonia de iniciación se proponía la modificación radical de la condición religiosa y social del individuo, para que él pudiese progresar de un estado profano a un estado sacro (p.52). Al contrario, la sociedad del siglo XIX, orientada hacia la celebración del éxito individual, del predominio de unos pocos sobre los demás, prefirió ser representada por la concepción monoteísta de la religión cristiana. Efectivamente, el cristianismo, horrorizado por el multifacético panteón de divinidades griegas, glorificaba la triada del Padre, Hijo y Espíritu Santo en un único Ser y favorecía la introspección de la relación más silenciosa entre Dios y el hombre, definiendo así el camino iniciático hacia la redención.

Si los orígenes de dichas formas de espiritualidad parecen distantes, las finalidades se abren a un punto de vista común: “el proyecto de una armonía entre el hombre, la naturaleza y el espíritu” (Favre, 1990, p.122). De hecho, tanto los mitos como los cuentos pueden ser considerados la máxima expresión de la inquietud que se agita dentro del ánimo humano. Con el fin de aliviar este sufrimiento, el ser humano constantemente intenta proyectarse hacia el exterior, por ejemplo en la naturaleza que florece o en los fenómenos cósmicos, porque ve en ellos la prueba de la existencia de un más allá y de su promesa reconfortante. Por esta razón, Fiore (1986) afirma que la “Palabra de la verdad” encontraba su máxima expresión en el mito, puesto que “la fuerza [de este último] se manifestaba en el carácter prescriptivo de sus enseñanzas” (p.74).

En este sentido, aunque los hermanos Grimm no recurrieran a la mitología griega para celebrar sus divinidades paganas, sus cuentos conmemoraron los arquetipos míticos “en nombre de un nuevo ideal ético y religioso” (Vernant, 1981, p.201), es decir lo cristiano. Es este el caso del sastre en “Los dos compañeros de viaje”, donde el personaje se decide a llevar consigo sólo la cantidad de pan necesaria para sobrevivir en el bosque por dos días, aunque no sepa si la senda elegida sea la más corta: “Yo tengo confianza en Dios, y nada me da cuidado” (Grimm, 2013, p.76). Precisamente a su fe y a su bondad se debe el éxito en cada prueba hasta el final del cuento: sólo salvando la vida de los animales del bosque, el sastre puede escapar de las amenazas del rey y ganar la mano de la princesa. Aunque los cuentos de los hermanos Grimm no tenían el intento de comunicar ningún valor moral, el comportamiento ético<sup>7</sup> del héroe puede ser utilizado como modelo para toda la comunidad. Así como los griegos ofrecían sacrificios a los dioses de manera imparcial en cambio de apoyo y protección, para que las divinidades no tuvieran razones de desencadenar su cólera, los cuentos de los Grimm (2013) parecen demostrar que, si se tiene confianza en Dios y se respetan sus mandamientos, “se sale bien en todo” (p.82).

Ampliando este concepto hacia un sentido más profundo, la conmemoración constante de la simbología mitológica en los cuentos de los románticos alemanes provoca de manera casi espontánea la superposición entre la literatura mítica y la religión, dado que ambas se configuran como el instrumento de conexión entre lo finito y lo infinito. Después de la supremacía de la razón durante la época de la Ilustración, el movimiento romántico determinó

---

<sup>7</sup> Puesto que la ética es un tema fundamental para entender los resultados del estudio comparado, proponemos aquí la definición sugerida por la Enciclopedia Bompiani (Gruppo editoriale Fabbri, 1987): “la ética es una disciplina filosófica que asume como objeto de su investigación la conducta humana” (p.179).



la reconciliación del hombre con el espíritu cristiano, lo que permite analizar estos cuentos de manera más penetrante y vertical, es decir del hombre a Dios, del cielo a la tierra. La victoria de lo irracional sobre lo racional, de lo misterioso en lugar de lo cierto, de lo primitivo en detrimento del progreso, engloba los ideales románticos inspirados en la mitología griega, lo que determina la subordinación de la mitología griega en los cuentos de los Grimm. El mundo de las leyendas y de los ritos ancestrales, como la danza de la lluvia, no está entonces tan lejos como se piensa, dado que los elementos mitológicos y aquella atmósfera misteriosa, donde el tiempo y el espacio no son muy definidos, todavía se repiten en las palabras y en las acciones de los héroes contados por los Grimm.

La subordinación mítica en los *Cuentos de la infancia y del hogar* no es solamente una fuente que alimenta las ideas de los artistas románticos, que imitan a los personajes y las anécdotas de los mitos griegos con nostalgia y encantamiento, sino también el medio para conmemorar unas ideas y unos arquetipos del mito griego aún compartidos en la época moderna: la fe, el valor y la justicia, sobre todo la divina. Dichos arquetipos se expresan en el plano literario a través de la dicotomía luz/oscuridad, que a nivel literal indica la relación cosmogónica de los griegos con los astros, mientras que a un nivel simbólico se identifica con la contienda del hombre moderno entre las fuerzas del bien y del mal.

## **1.2 El papel dual de la luz entre maldición y redención**

Todas las divinidades más veneradas, independientemente de la religión o de la época consideradas, siempre han sido asociadas al concepto de luz y se han movido en el campo semántico de la luminosidad y del fulgor de la fe. Como hemos visto también en la primera parte, la mitología griega estableció las condiciones para la creación de una religión astral, donde las divinidades no eran sólo el resultado inspirado por los fenómenos y los elementos naturales, sino que ellas se identificaban con estos últimos. Por ejemplo, el Sol y el misterio de su camino en el cielo, cuando todavía no se sabía que en realidad es la Tierra que orbita alrededor de tal estrella, eran identificados con un aspecto viril de Helio, hermano de Eos, la aurora, y Selene, la Luna. Como se describe en el *Diccionario de mitología griega y romana* de Grimal (1979), todos los días Helio, después de Eos, cruza la bóveda celeste sobre de un carro guiado por corceles velocísimos; “Al anochecer [el genio] llega al Océano, donde se

bañan sus fatigados caballos. Él se retira a descansar en un palacio de oro, del que vuelve a partir de madrugada” (p.235). Aunque Helio sea el único encargado de esta esencial tarea, hay otras divinidades que recuerdan de muchas formas la idea de luz y de calor (Mallarmé, 1880): Hera, cuyo nombre está constituido por una raíz sánscrita que significa “bóveda celeste” (p.29); Afrodita, cuyo nacimiento tiene origen en el mar y por eso recuerda la imagen del Sol que se levanta al horizonte (p.36) y Apolo, dios de la luz que, a pesar de su vagabundeo en tierras extranjeras, siempre regresa a Delfos, su patria, así como el Sol llega hasta el Occidente para volver a surgir cada día en Oriente (p.40). ¿Dioses aburridos que se dan paseo en el cielo y relucen de oro? Indudablemente los Ilustrados se han reído de los griegos, mientras que los Románticos se inclinaron por esta interpretación más fantástica, gobernada por lo surreal y lo místico, menos científica de la vida y de los fenómenos que marcan su pasar por la tierra, siempre otorgando una importancia máxima a las estrellas, acercándose bastante a la cosmogonía griega. Los hermanos Grimm no fueron una excepción, dado que los *Cuentos de la infancia y del hogar* contribuyeron a la transmisión de arquetipos que habían sobrevivido a lo largo de los siglos y que están marcados por la relación espiritual del hombre con las estrellas.

### **1.2.1 Dicotomía luz/sombra: una lucha eterna**

En los cuentos “Los doce hermanos” y “La hija de la Virgen María” un ideal en particular parece haber asombrado a los hermanos alemanes: la lucha entre luz y sombras, si consideramos también la importancia que ésta tenía en la religión cristiana de la que los Grimm eran fervientes seguidores<sup>8</sup>. Como demuestran los resultados de los métodos estructurales, hay muchas expresiones pertenecientes al campo semántico de la luz y de la obscuridad que figuran en dichos cuentos. Peyrache-Leborgne (2017) nos proporciona la causa fundamental de la estructura dicotómica en la base de los cuentos, al afirmar que la intención primordial de estos relatos consistía en la representación de un “mundo a menudo dual en su esencia (...), donde lo malo tenía que quedarse así espantoso como el componente reparador era luminoso” (p.111). Dicha teoría se puede aclarar fácilmente al observar que los

---

<sup>8</sup> Los hermanos Grimm recibieron una educación rigurosa, que les inculcó también los valores de la fe cristiana, reformada por la religión calvinista (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004, recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grimm.htm> el 31 de enero de 2020.

héroes siempre están acompañados por un áurea luminosa, que pueda poner de relieve sus cualidades; su llama nunca se apaga, a pesar de las pruebas a las que tienen que enfrentarse y de los engaños que tienen que eludir. En consecuencia, la luz, codificadora de lo bueno, se opone a todas las manifestaciones de lo malo, que normalmente se realizan en zonas oscuras y durante las horas nocturnas. De esta manera la oscuridad sirve para señalar al héroe las tentaciones, que él puede encontrar al entrar en el bosque y que puede superar sólo gracias a la ayuda de la luz, que en sentido metafórico aclara su camino y lo guía hacia su redención, un principio al que los hermanos Grimm, como fervientes cristianos, otorgan especial importancia. Del latino *redemptio-onis*, la redención indica el hecho de rescatar la conciencia de una culpa o un impedimento. Según la religión griega y romana, el alma encarcelada en el cuerpo del hombre podía redimirse, dicho de otra manera liberarse, al reincorporarse con la divinidad a través de los ritos iniciáticos. Al contrario, para la religión cristiana el sacrificio de Cristo redime al hombre de su pecado original, permitiendo la reconciliación entre la esfera humana y la divina (Gruppo editoriale Fabbri, 1987, p.534).

Efectivamente, así como Helio podía conducir las almas al reino de las tinieblas y luego a la luz de la vida (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.891), los héroes y las heroínas de los cuentos de los Grimm entran en la oscuridad de sus pecados para luego salir renovados en la luz del perdón. Entonces, el simbolismo religioso, así como hemos visto en la primera parte, impregna todo el contenido de los textos, al igual que lo hace la luz con todos los rincones de una habitación. Por lo que se refiere al campo semántico de la luminosidad, la hermana de los doce jóvenes se presenta con “una estrella de oro en medio de la frente” (Grimm, 2013, p.226), de la misma manera que la Virgen María del otro cuento es descrita como “una señora muy alta y hermosa que llevaba en la cabeza una corona de brillantes estrellas” (Grimm, 2013, p.177). Así como las estrellas guiaban a los navegantes en el mar, las imágenes de luz en los cuentos ayudan, en el primer caso a la heroína misma y en el segundo a la hija del leñador, a cruzar el mar oscuro de las tentaciones y de la mala conciencia. Si seguimos a Chevalier y Gheerbrant (1982), las estrellas indican de manera simbólica una verdadera manifestación mística, puesto que no alumbran solamente el cielo en el sentido físico, sino también el corazón del hombre, que está enturbiado por los instintos más animales de su ser (p.419), guiándolo así hacia su redención. Las estrellas son entonces uno de los elementos que participan a la lucha contra las tinieblas, las cuales desde la noche de los tiempos encantan y seducen inevitablemente al hombre. Por ejemplo, sólo cuando las heroínas de ambos los cuentos analizados en esta sección son condenadas a muerte, la redención puede realizarse al

interno de la narración y conducir los personajes hacia una vida nueva. Como afirma Pierre Brunel (1992), este conflicto entre la vida y la muerte puede ser representado perfectamente por la dicotomía luz/sombra, que celebra también la liturgia cristiana (p.57), pues para que la luz divina derrote a la oscuridad de la mala conciencia, las heroínas tienen que purificarse anteriormente en el fuego, manifestado por la pira, que destruye y devora todas las fragilidades del hombre y lo forja en el calor de la fe. Peyrache-Leborgne (2017) se demuestra de acuerdo con Brunel al afirmar que las sentencias de muerte pueden “recordar y transponer a un registro profano las torturas y los martirios de los santos” (p.110). En este sentido, la subordinación de la cosmogonía griega a los relatos es incuestionable puesto que, tanto en los mitos griegos como en los cuentos populares, hay un único vencedor, es decir la luz, así como lo demuestra Heracles en su innumerables batallas en contra de los monstruos de las tinieblas y tal como el Sol, que repite su camino en el cielo sin descanso, enemigo indudable en contra de las conspiraciones de la noche. Entonces, luz y sombras constituyen la “polaridad primordial” a la que parecería reducirse la existencia del ser humano, a cualquier época él pertenezca. Por esta razón, Kraneburg (2010) afirma que “la luz sin la oscuridad sería insoportable. La existencia de una supone necesariamente la de otra”, porque “sólo la colaboración entre [estas] dos esferas del alma permite la evolución del Yo humano” (p.195), dicho de otra manera Heracles, sólo al enfrentar y al derrotar a los terribles monstruos del mundo griego, puede convertirse en el héroe más célebre de la Antigua Grecia hasta su elevación al estatus de dios del panteón griego, cumpliendo así una evolución espiritual de su ser.

Con el fin de quedarse imparcial entre los dos contendientes dicotómicos, es necesario ilustrar también el simbolismo que caracteriza el campo semántico de las tinieblas, donde la noche, el bosque y el silencio actúan como defensores absolutos de las fuerzas materiales en contra de las fuerzas espirituales. Según la definición propuesta por el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Marchese y Forradellas, 1997), estos tres arquetipos pueden ser clasificados en la categoría de los *topoi*. Efectivamente, el *topos* es un motivo referido a un lugar y empleado con cierta frecuencia por un escritor, con el fin de generar en el lector una relación ideológica con un valor o un tema. En consecuencia, la tópica es una disciplina que intenta decodificar dicha conexión entre un lugar y la materia de un discurso, que el imaginario común le ha asociado a lo largo de los siglos (p.407). Gracias a la ayuda de la tópica, podemos analizar entonces los componentes dicotómicos de la oscuridad en los cuentos de los hermanos Grimm, lo que nos proponemos detallar a continuación.

### 1.2.2 Hacia la postulación de espacios simbólicos: la noche, el bosque y el silencio

Como podemos ver, aunque entidades como el Sol o la noche no estén representadas bajo la forma de divinidades, tal como ocurría en la Antigua Grecia, es imposible no reconocer el papel fundamental que desempeñan a lo largo de los cuentos de los Grimm o no identificar la repetición de los valores y de los símbolos, que les fueron atribuidos por la mitología. Figémonos, por ejemplo, en el *topos* de la noche. Según la mitología griega, la noche - hija de Caos y madre del cielo, Urano, y de la Tierra, Gea - cruza el cielo con su manto negro sobre de un carro conducido por cuatro caballos también negros. Para la tópica, la cual se sirve del significado simbólico conferido al motivo considerado, la noche representa el lugar perfecto donde “se mezclan pesadillas y monstruos” (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.682), haciéndose así responsable de la multiplicación de las inquietudes y de los miedos, tan ancestrales como contemporáneos, del hombre.

En suma, el *topos* de la noche indica la zona de lo inconciente del alma humana. Efectivamente, es durante la noche que la joven del cuento “La hija de la Virgen María” alberga su culpabilidad por haber tocado a la decimotercera puerta y traicionado la confianza de su señora, que le había prohibido que abriese aquella cerradura. La Virgen María pasa, entonces, de ser una figura protectora a una figura que encarna las pesadillas más espantosas de la heroína, puesto que le quita sus hijos y la palabra. Detengámonos ahora en el *topos* del bosque, lugar favorito de los autores alemanes, porque permite a los héroes demostrar su valor a lo largo del camino, hecho no muy diferente de lo que pasaba durante los ritos de iniciación ancestrales. Peyrache-Leborgne (2017) nos proporciona la siguiente definición:

Lugar salvaje, oscuro y primitivo en el que los héroes se reforan, el bosque parece la metáfora esencial designada a sugerir que el viaje iniciático será también un viaje interior (...) porque por supuesto es necesario franquear unos obstáculos, transgredir un límite para reforzarse en este universo plenamente oscuro, al igual que una zona inexplorada o prohibida del mundo y de si mismo. (p.120)

Efectivamente, tanto en los mitos griegos como en los cuentos de los Grimm, la salida del bosque expresa la liberación por parte del héroe de las tentaciones y las pasiones que envuelven su alma. Lo anterior nos permite decodificar el *topos* del bosque como el lugar donde los personajes expían sus penas y su culpabilidad a través de unas pruebas. Por lo tanto,

la contienda entre luz y sombras sirve para poner de relieve lugares privilegiados de la acción, en los que tanto el tiempo como el espacio son catalizadores de una simbología específica: la evolución del héroe. Son muchas las expresiones en el cuento “Los doce hermanos” (Grimm, 2013) que confirman esta teoría, tal como: “Adentróense en la selva, y en lo más espeso de ella, donde apenas entraba la luz del día (...)” (p.226). El bosque indica aquí el comienzo de la prueba para los héroes del relato, que tienen que superar su obscuridad para ver nuevo la luz del día, lo que simboliza el éxito de la prueba y, por consiguiente, el ascenso espiritual y ético del superhombre, en suma su redención.

A partir del simbolismo que envuelve la salida del bosque, podemos realizar un análisis cromático que se basa en el oro, puesto que éste es el color con el que generalmente se representa y se concibe la luz. Precisamente, de oro es la estrella en la frente de la joven heroína en “Los doce hermanos”, de oro eran los cabellos de la hija de la Virgen María, pero también de oro eran la ropa y las armas de Apolo, así como en oro se suele reproducir la figura de Dios. Si este metal perfecto parece, entonces, simbolizar la perfección divina, el Diccionario de Chevalier y Gheerbrant (1982) no olvida mencionar que el oro puede codificar también un arquetipo negativo, es decir “la materialización de lo espiritual, una degradación de lo inmortal en lo mortal” (p.707). Efectivamente, la avaricia y el deseo de poder corrompen inevitablemente al hombre, revelando y reforzando sus fragilidades, las cuales le obligan a alejarse de Dios.

Es a causa de este tropezar de la humanidad que los dioses, estrellas del panteón griego, lanzan sus maldiciones: Apolo dispara sus flechas hacia sus enemigos y los hombres que lo han engañado, como si fueran los rayos del sol (Mallarmé, 1880, p.40); Hera condena a todos los hijos que Zeus tuvo con mujeres mortales a un destino cruel y traicionero (Grimal, 1979, p.238). Sin embargo, no podemos comparar ninguna de estas desgracias a la ira de Afrodita. La misma Eos, la aurora, fue una de sus víctimas, dado que la diosa la hizo enamorar irreversiblemente de Orión<sup>9</sup>, con el fin de castigarla por su pasión por Ares, el amor secreto de Afrodita también. Un destino aún más pérfido tocó a las mujeres de Lemnos, abandonadas por sus maridos por el mal olor con el que la diosa les había cubierto (Grimal, 1979, p.12).

---

<sup>9</sup> Es un gigante cazador, hijo de Posidón. Grimal (1979) detalla que Orión era “de una belleza extraordinaria, y estaba dotado de prodigiosa fuerza” (p.393). Según la civilización griega, la constelación de Orión huye eternamente de la del escorpión, porque fue este animal que provocó su muerte a manos de la diosa Ártemis, la cual quería vengarse del intento de agresión por parte del gigante.

De todos modos, la divinidad a la que los hermanos Grimm estaban devotos, cualquiera que sea su origen o identidad, parece lanzar en los cuentos analizados la maldición más terrible: el silencio. Esta es la punición de la hija de la Virgen María que niega su culpabilidad, a pesar de que la Señora se lleve consigo sus hijos recién nacidos. De la misma forma, el único medio, para salvar a los doce hermanos de la heroína del otro cuento, era pasar siete años sin hablar ni reír. Lo anterior nos permite concebir el silencio como otros *topos* en los *Cuentos de la infancia y del hogar*, puesto que decodifica el sitio de una etapa del camino iniciático del héroe y encarna la antítesis del ruido humano. Efectivamente ambas la jóvenes se refugian sobre de un árbol en el bosque, donde cumplen sus condenas hasta el encuentro con el rey, que se enamora locamente de ellas.

En este sentido, al silencio de la expiación se opone el parloteo de los juicios y las maldades, que ambas heroínas tienen que sufrir, cuando aceptan casarse con el rey, encontrado en el bosque, y vivir al palacio con él. Según el análisis de Chevalier y Gheerbrant (1982), el palacio representa un lugar seguro donde conservar sus secretos (p.723) y ya sabemos cuales secretos las heroínas estaban obligadas a proteger, quien por vergüenza, quien por amor. Lo anterior nos permite identificar los tres niveles del cosmos, que a la vez simbolizan las etapas del camino iniciático de ambas heroínas. El primer nivel es el subterráneo, cuyo simbolismo corresponde al pecado cometido por las jóvenes. El segundo nivel es el terrestre, que coincide con el bosque y el palacio, lugares donde las heroínas tratan de expiar su culpabilidad y proteger su secreto. El último nivel es el celeste, el de la redención, realizada en ambos los cuentos a través de un proceso de purificación, simbolizado por el fuego. Precisamente, casi envueltas en las llamas de la pira, las heroínas se redimen y piden perdón por sus fragilidades humanas, recibiendo así lo que el silencio les había quitado: los hijos a una, los hermanos a la otra. El estudio comparado nos muestra como el paralelismo entre los cuentos resulta mucho más impresionante al yuxtaponer el texto del cuento “Los doce hermanos”:

Y buscó un árbol muy alto, se encaramó en él y allí se estuvo hilando, sin decir palabra ni reírse nunca. Sucedió sin embargo, que entró en el bosque un Rey que iba de cacería (...) Al acercarse el Rey y ver a la bellísima muchacha con la estrella en la frente, quedó tan prendado de su hermosura que le preguntó si quería ser su esposa. Ella no le respondió una palabra; únicamente hizo con la cabeza un leve signo afirmativo. Subió entonces el Rey al árbol, bajó a la niña, la montó en su caballo y la llevó a palacio. (Grimm, 2013, p.228)

Al texto del relato “La hija de la Virgen María”:

En el círculo en que se hallaba encerrada encontró un árbol viejo con el tronco hueco que eligió como habitación (...) Un día de primavera cazaba el rey del país en aquel bosque y perseguía a un corzo (...) Cuando consiguió atravesarlo, vio sentada debajo del árbol a una joven maravillosamente hermosa a la que cubrían enteramente sus cabellos de oro desde la cabeza hasta los pies (...) Le contestó afirmativamente con la cabeza. El rey la tomó en sus brazos; la subió en su caballo y se la llevó a su morada, donde le dio vestidos y todo lo demás que necesitaba, pues aun cuando no podía hablar, era tan bella y graciosa que se apasionó y se casó con ella. (Grimm, 2013, p.178-179)

A través de los métodos estructurales hemos identificado unas similitudes a nivel lexical y semántico, mientras que la técnica temática nos ha permitido analizar el paralelismo textual desde el punto de vista del contenido y del mensaje ético. Palabras como “árbol”, “rey” y “caballo” se repiten en ambos textos y se pueden inscribir en el campo semántico del bosque, porque es allí que las jóvenes encuentran el árbol donde refugiarse y luego el rey con su caballo, que les salva. A nivel temático, los textos pueden reducirse a los conceptos de prueba, expiación y salida del bosque. Puesto que ya hemos explicado cuales son las pruebas enfrentadas por las heroínas de los dos cuentos, analicemos mejor los conceptos de expiación y de salida del bosque. El primero se expresa a nivel lexical por el árbol, porque él simboliza un refugio interior para ambas heroínas, que intentan redimirse en solitario. El segundo concepto, que coincide también con el mensaje ético de ambos cuentos, se explica a través de los lexemas “rey” y “caballo”, los cuales suponen desde el punto de vista de ambas jóvenes el acto de ser ayudadas y el consiguiente reconocimiento que el proceso de redención sólo puede cumplirse al salir del bosque puesto que, aunque quedarse mudas les parezca más difícil en la vida frenética del palacio, es allí que pueden demostrar mayormente su tenacidad en enfrentar cualquier prueba para salvar a las personas que aman.

A pesar de dichas similitudes entre los relatos analizados, es necesario marcar las diferentes connotaciones que el silencio adquiere en los dos cuentos. En el primero, la mudez prepara la heroína a la redención, porque permite a Dios entrar en la privacidad de su alma, acentuando el progreso espiritual del personaje. En el segundo relato, el silencio de la hija es más una forma de mutismo, símbolo de la regresión espiritual de la heroína y del rechazo hacia la revelación mística, consecuencia fatal de la incapacidad de la hija de admitir su error y pedir



perdón. A la luz de tal estudio, el elemento que aúna los héroes griegos y populares, malditos por las estrellas, es la soledad. Efectivamente, que sea en una isla perdida o en un espeso bosque, dichos héroes tienen que cumplir una misión tan delicada y fundamental que se ven obligados a alejarse de su entorno social habitual. En cualquier caso, el dios de los Grimm es misericordioso y la redención es posible para ambas heroínas. En este sentido Peyrache-Leborgne (2017) afirma:

El bosque oscuro, en el que muchos héroes se pierden, bien desempeña su papel crucial de (...) mundo vertiginoso, favoreciendo en cambio, a los que aceptan atravesarlo y que asumen el riesgo de perderse al interior, el acceso a una etapa [iniciática] superior de la existencia. (p.120)

Efectivamente, aunque las estrellas, en tanto que divinidades, están al origen de la desgracia del héroe, podemos afirmar que ellas, así como otras formas de luz, conducen el hombre a lo largo de su camino iniciático hasta su redención, fuera de lo que Peyrache-Leborgne define “bosque oscuro”. Tal como lo comprenden Chevalier y Gheerbrant (1982), la ética de los hombres se comenta en función del camino que eligen: él que llega a la luz de Dios y lo que termina en el bosque de los vicios. A veces, los dioses ponen monstruos y construyen selvas a lo largo del camino de unos hombres extraordinarios; así “el hombre se mezcla a la vida cósmica y se entrega a las influencias celestes que deben conducirlo a la iluminación mística” (p.421). Confirmamos así, tal como lo habíamos estudiado en la primera parte, que la clave de la resolución de la dicotomía luz/sombra, en el más perfecto estilo romántico, es la armonía entre el hombre y el cosmos, en el fulgor de todo su firmamento. Una de las cosas más interesantes de esta confirmación es la relación que el hombre romántico establece de manera inédita con la naturaleza. Dicha relación es completamente moderna y más aún contemporánea. Aunque hemos analizado los valores y las finalidades expresados por la dicotomía luz/sombra, debemos señalar que éstos no constituyen el único elemento de la mitología griega nostálgicamente subordinado a una de las obras más conocidas del movimiento romántico. De hecho, el motivo del amor, casi como un valor ético y moral, se revela tan importante para los personajes de los cuentos populares como para los héroes griegos, tal como lo estudiaremos a continuación.

### **1.3 El amor como punto gravitacional del héroe griego y popular**

La vida del hombre no se reduce a una relación vertical con Dios -que supone los binomios tierra/cielo, finito/infinito- sino también está afectada por una relación transversal con sus semejantes. El binomio que la supone está formado por Yo y el otro, definiendo así la relación que estas entidades entablan y que a veces obliga los hombres a enfrentar a insidiosas pruebas. Tal conexión, motivo indiscutible de todas las épocas artísticas y causa de dolor para muchos poetas, se conoce generalmente bajo el nombre de amor. En el contexto de la antigüedad griega -de la misma forma que el Sol, las estrellas y el mar- el amor era considerado una fuerza cósmica que movía los hombres y su influencia podía tanto enaltecerlos como hacerlos pedazos.

Que se trate de dioses mitológicos o poetas malditos, el amor siempre ha sido un elemento fundamental en la literatura de todas las épocas, lo que permite a nuestro estudio identificarlo como otro arquetipo. Si el destino de los héroes griegos y populares a menudo les conduce a una condición de soledad, como lo hemos visto anteriormente, el amor puede ser considerado la reacción opuesta a tal condición, puesto que da a los hombres la esperanza de anular el sufrimiento que la soledad supone. El amor, como se ha visto también para la dicotomía luz/sombra, posee su propio esquema de codificación simbólica, creando repeticiones de su estructura a lo largo de los siglos, desde la mitología griega hasta la literatura romántica, lo que nos proponemos detallar en los siguientes apartados.

#### **1.3.1 Los diferentes esquemas codificadores del amor**

Si prestamos atención a los textos de los hermanos Grimm, el relato siempre trata de un héroe o una heroína que a partir de una carencia<sup>10</sup> emprende su camino y siempre termina por casarse con una joven y bellísima princesa o un príncipe hermoso. Todo recorrido y las peripecias que lo constituyen sirven al héroe para tomar conciencia que el tesoro de su

---

<sup>10</sup> En el cuento “Los doce cazadores” (Grimm, 2013), el padre pide a su hija: “Dime, querida hija, ¿qué te falta?, ¿qué tienes?” (p.103). Efectivamente, la joven, olvidada por su prometido esposo, se encuentra en una condición de sufrimiento intolerable y es propio la falta de amor que la empuja a emprender una misión, que la transformará en la heroína del cuento.

búsqueda no es algo inmóvil, sino alguien inmutable. El relato de los Grimm, intitulado “El agua de la vida”, no representa una excepción: el hijo menor del rey se va del palacio en búsqueda de una poción milagrosa que pueda salvar a su padre enfermo. Sin embargo, en el castillo encantado el joven no sólo encuentra el agua salvadora, sino también a la princesa, víctima del hechizo, que le promete casarse con él a condición que regrese dentro de un año.

Así, el pacto entre la princesa y el joven no representa sólo las dificultades que el héroe tiene que enfrentar en su recorrido iniciático con el fin de cumplir dicha promesa, sino que codifica también la garantía que sólo la fe ciega en el sentimiento de amor puede superar cualquier obstáculo. En el otro cuento analizado en esta sección, intitulado “Los doce cazadores”, el mismo mensaje está codificado por la sortija que el príncipe regala a su novia, precisamente como promesa de su regreso y de su boda: “Tengo que marcharme y abandonarte, pero aquí tienes esta sortija en memoria de nuestro amor y cuando sea rey volveré y te llevaré a mi palacio” (Grimm, 2013, p.103).

A pesar de una situación inicial común a “El agua de la vida”, es decir el rey gravemente enfermo, en “Los doce cazadores” es la joven novia que se revela la heroína del relato. Efectivamente, el príncipe fue coronado rey después de haber hecho a su padre moribundo otra promesa, o sea casarse con la mujer que él había designado para su hijo. Así la joven, con tal de estar con su amado y junto a once muchachas de su mismo aspecto, se hace pasar por cazador al servicio de su prometido. Al final del cuento, la sortija que el príncipe había regalado a la joven como símbolo de su vínculo indisoluble, devuelve a la princesa el amor de su novio que, al reconocerla a través de este objeto especial, le pide perdón, cumpliendo así su redención. Como lo confirman Chevalier y Gheerbrant (1982), la sortija es codificadora de un enlace que no se puede romper, imagen de dos destinos inseparables (p.49), en suma del sentimiento de amor.

En la literatura de los hermanos Grimm, entonces, el amor está presentado como una fuerza cósmica irreversible, una especie de poder imparible que dirige los héroes hacia su feliz destino. Si los héroes populares lo buscan y lo anhelan, los griegos lo temen y huyen frente a él, porque dicen sus efectos. No obstante sus esfuerzos, nada pueden los comunes mortales contra esta fuerza creadora y destructiva a la vez. Orfeo<sup>11</sup>, por ejemplo, llega hasta los

---

<sup>11</sup> De origen tracio, Orfeo era considerado por la mitología griega el “cantor por excelencia, el músico y el poeta”. Con su cítara, la cual es reconocida como una invención suya, y su canto encantaba fieras, plantas y los hombres más intratables. Dicha habilidad, junto al hecho que Orfeo era el único iniciado en los misterios de Samotracia, hizo que los Argonautas le incluyesen en su expedición como remedio contra las tempestades y los

infiernos para salvar su amada Eurídice, muerta a causa de una mordedura de serpiente en el intento de escapar a Aristeo<sup>12</sup>. Frente a la puerta del Infierno Orfeo encanta con su lira el espantoso monstruo Cerbero, de la misma manera que el joven de “El agua de la vida” utiliza la vara mágica y los dos panes respectivamente para entrar en el castillo y amansar a las bestias que lo guardaban. Sin embargo, un destino más trágico espera el héroe griego.

Aunque los dioses infernales, Hades y Perséfone, devuelven Eurídice a Orfeo, ellos le ponen una condición: salir del reino infernal sin volverse a mirar Eurídice, que lo seguía por detrás, hasta ver nuevo la luz del día (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.191). Sin embargo, el análisis comparado muestra que los héroes griegos no son tan buenos para cumplir sus promesas como lo pueden ser los héroes populares. Lo anterior se explica en parte por que los dioses griegos poseen un carácter antojadizo y voluble; así Orfeo, por miedo de que los dioses lo hubieran engañado, se vuelve y Eurídice desvanece nuevo, esta vez definitivamente. El héroe se abandona de nuevo a la soledad, al destino de los desventurados, de los poetas malditos y no cede frente a las tentaciones de las ninfas y bacantes que, ofendidas por haber sido rechazadas, lo matan, despedazan su cadáver y esparcen sus miembros (Grimal, 1979, p.392), dejándonos intuir que esa la suerte de quien no cumple sus promesas.

Si es verdad que los dioses griegos son divinidades antropomorfas, ellos también tienen un punto débil, probablemente la calidad que, más que las otras físicas, los hace más humanos: el amor. ¿Quién mejor que Afrodita puede comprobar dicha verdad? La diosa del amor - que desencadena su cólera en contra de sus enemigos, lanzando la peor de todas las maldiciones, es decir el mal de amores - vive a la vez un amor prohibido con Ares<sup>13</sup>, dios tan tumultuoso como la pasión que les une; o Apolo, cuya deseo irrefrenable para Dafne, fuerza a la ninfa, que no correspondía el amor del dios, a transformarse en árbol de laurel. Los mitos griegos, entonces, celebran el aspecto carnal y pasional del amor que, no sólo está considerado a la altura de un dios, sino también es capaz de someter a sus antojos a los otros dioses, que

---

monstruos del mar, incluso las sirenas. El mito de Orfeo cuenta también que después de su muerte la lira del cantor subió al cielo, donde se convirtió en una constelación (Grimal, 1979, p.391-393).

<sup>12</sup> Los dioses del Olimpo consideraban Aristeo el mayor responsable de la muerte de Eurídice. Por esta razón, ellos enviaron una epidemia a sus abejas. Así, Aristeo pidió ayuda a su madre Cirene, una ninfa que vivía “bajo las aguas del Peneo, en un palacio de cristal” (Grimal, 1979, p.52). Cirene recomendó a su hijo que hablase con el dios marino Proteo. Así lo hizo Aristeo, que finalmente supo el motivo de su castigo y el sitio donde encontrar nuevos enjambres.

<sup>13</sup> Como cuenta Grimal (1979) en su Diccionario, una leyenda homérica que se refiere a Afrodita, ve a la diosa casada con Hefesto, dios del fuego, pero enamorada locamente de Ares, el dios de la guerra. Los encuentros secretos de madrugada entre Afrodita y Ares fueron descubiertos por Helio, que fue a contarlo a Hefesto. El dios del fuego, loco de celos, construyó una red mágica, que cerró sobre los dos amantes para que todos los otros dioses pudieran ser testigos de la infidelidad de su mujer (p.11).

reconocen la imposibilidad de suprimir sus instintos y les empuja a codificar el amor como una forma de maldición. Al contrario, aunque el dios cristiano es codificador del amor, como ocurre en el caso griego, la esencia de dicho sentimiento es más ideal y supone los conceptos de sacrificio y de abstinencia de cualquier tipo de pasión humana, puesto que el arquetipo de amor cristiano es el de Dios que sacrifica su único Hijo para la redención de toda la humanidad.

En consecuencia, si según el pensamiento griego el amor está concebido solamente como una maldición, en la mentalidad romántica del siglo XIX, que es también la cristiana, el sufrimiento y las pruebas que los héroes de los cuentos enfrentan en su nombre, representan un proceso de iniciación que les conduce a través de una evolución interior, como hemos visto también en la primera parte de este capítulo, hasta su redención. En este sentido y sin ninguna duda podemos afirmar que el amor, en tanto que arquetipo y en tanto que sentimiento, codifica el recorrido iniciático privilegiado para los personajes de los cuentos de los hermanos Grimm.

### **1.3.2 El amor como iniciación en los cuentos de los hermanos Grimm**

La estructura iniciática en la base de los mitos griegos identificada por el estudio comparado está estrechamente relacionada con la noción de “mito del héroe” que, lo recordamos, Favre (1990) define como el tipo de relato que detalla el camino iniciático del superhombre (p.50). Sin embargo, los mortales no se revelan los únicos dispuestos a descender hasta los Infiernos. La angustiada búsqueda por parte de Deméter de su hija Perséfone, raptada por el dios infernal Hades<sup>14</sup>, llevará a la diosa hasta la morada de este último y la desesperación por su hija perdida volverá toda la Tierra tan estéril como su corazón. Como podemos ver, en la mitología griega los finales felices son casi inexistentes y el amor siempre está interpretado de la manera más trágica posible. Efectivamente, el mito comunica la fuerza cósmica del amor

---

<sup>14</sup> No obstante Hades pueda ser considerado el dios más despiadado del panteón griego, él también sucumbe a la fuerza devastadora del amor. Efectivamente, su pasión por Perséfone fue tan fuerte que le empujó a raptar a la joven, al saber que Zeus, padre de Perséfone, no había concedido a Hades el permiso para casarse con ella. Cuando “Zeus ordenó a Hades que Perséfone fuese devuelta a su madre” (Grimal, 1979, p.221), el dios infernal obligó a su mujer comer un grano de granada, puesto que cualquier vivo hubiera comido en los Infiernos, no hubiera podido salir del mundo de los muertos. En consecuencia, Perséfone tenía que vivir una tercera parte del año en los Infiernos con Hades para volver luego a la Tierra, que Deméter hacía florecer para manifestar su regocijo. Dicha anécdota servía a la cosmogonía griega para explicar la alternancia del invierno y de la primavera durante el año.

que no hace distinción entre hombres y dioses, todos sometidos al sufrimiento por la imposibilidad de vivir su verdadero amor, el dolor de no ser correspondido, la soledad de la separación y la ausencia del ser amado. En los cuentos de los hermanos Grimm (2013), el amor está concebido más como un premio que el héroe obtiene por su valor y honradez, así como declara la princesa en “El agua de la vida”: “¡Por fin se ha roto el hechizo! En agradecimiento, me casaré contigo si vuelves dentro de un año” (p.222).

Sin embargo, los premios se deben merecer y, aunque esté claro que los dos se aman, el héroe y la heroína tienen que derrotar a sus rivales y superar unas pruebas antes de reunirse. ¿No pasa quizás lo mismo en la “Odisea”, donde el héroe, no obstante encuentre muchas mujeres que lo desean, nunca abandona la idea de volver a su patria y sobre todo a su querida Penélope? Ella es el verdadero timón que al final guía Odiseo a su patria y una vez allí, el héroe tiene que enfrentar a otra prueba, probablemente la más difícil de todas, que consiste en matar a sus rivales y reconquistar la confianza de su esposa. De esta manera, la estructura iniciática, que el sentimiento amoroso comporta con sus respectivas etapas, nos remite al carácter inmutable y eterno del mismo. En el cuento “El agua de la vida” podemos distinguir tres etapas principales de dicha estructura iniciática.

La primera etapa corresponde a la partida del héroe que emprende su misión y está expresada por las palabras siguientes: “Al pasar los días y no tener noticias, el menor de los hijos del rey decidió ir en busca de sus hermanos y el agua milagrosa para sanar a su padre” (Grimm, 2013, p.221). Esta frase revela el papel indiscutible del ideal de amor que en el caso romántico, al contrario del griego, está indisolublemente ligado a un marco de valores éticos. Efectivamente, la cita revela el alto valor ético que el joven otorga al amor, pues mientras que sus hermanos emprenden el camino al fin de ser recompensado por el dinero o por la corona misma de su padre, él es empujado únicamente por el amor a su familia.

La segunda tiene que ver con la ética del héroe cuando le hablan así: “Has resultado ser amable y humilde y mereces mi favor” (Grimm, 2013, p.222). Los Grimm parecen decirnos que aquel que muestra compasión, paciencia, reconoce la importancia de escuchar y la necesidad de pedir ayuda, merece a la vez de ser ayudado. Por esa razón, el enano entrega al joven dos objetos mágicos que le servirán para recuperar el agua milagrosa. La verdadera prueba, entonces, no consiste en el encuentro del objeto de su búsqueda, sino en la manera de enfrentar a las dificultades que se encuentran a lo largo del proceso iniciático.

Finalmente, la tercera etapa consiste en asumir la resolución de la historia, puesto que los ganadores no son siempre los que el lector esperaba, como demuestra la siguiente cita: “Por último, llegó el hermano menor, que ni siquiera notó cuando el caballo comenzó a caminar por la carretera de oro, pues iba tan absorto en sus pensamientos sobre la princesa que se podría decir que flotaba” (Grimm, 2013, p.223). Por lo que se refiere a la última etapa del recorrido iniciático, el análisis estructural ha identificado tres elementos semánticos esenciales para la comprensión del cuento: el hecho que el ganador de la última prueba es, de manera inesperada, el hijo menor; la elección, para nada casual, de caminar por la carretera central y por último el oro que la reviste. El primer elemento es un concepto recurrente en los *Cuentos de la infancia y del hogar*, cuya finalidad, como hemos visto también en las secciones anteriores, es subrayar la evolución del personaje, que al comienzo del relato es víctima de los juicios de los demás y no está considerado como él que cumplirá la misión, pero quien a lo largo del recorrido iniciático, al superar todas las pruebas, gracias a su humildad y al amor que lo guía, se convierte en el único y verdadero héroe. En un ferviente espíritu cristiano los hermanos Grimm quieren comunicar, entonces, que los verdaderos héroes en el mundo real son los pobres, los que viven al margen de la sociedad. No será la suciedad de sus vestidos la que los condene, será la pureza de su comportamiento ético que les hará merecedores de un reino más resplandeciente que el oro, es decir el reino eterno.

Para analizar el segundo elemento, el método estructural ha empleado la interpretación simbólica, retomada por Chevalier y Gheerbrant (1982), de la idea de centrismo. En efecto, los autores proponen que el centro es el punto de irradiación de todas las energías que acompañan al héroe en su viaje interior y exterior hacia la unidad; la carretera se hace así el punto de conexión entre el deseo del hombre, o sea la querida princesa, y las fuerzas capaces de satisfacer ese deseo (p.189), nada más que la aspiración a amar y a ser amado. Vemos, entonces, que las acciones de los personajes están motivadas por una sublimación de su marco ético.

Finalmente, a estos conceptos unimos lo contenido en el tercer elemento, es decir la caracterización dorada de la carretera; el oro se hace nuevo el símbolo de una materialización del espíritu humano, representada por la elección, por parte de los dos hermanos del héroe, de la carretera a la derecha y a la izquierda de la de oro por miedo de estropear esta última. Dos son las reflexiones sugeridas por tal elección. La primera es que los dos hermanos mayores sólo están empujados por un deseo de riqueza y motivos de orden humano, mientras que la segunda es la inestabilidad de su camino. Efectivamente, ellos nunca han sido capaces de

enfrentar a las pruebas, en cuanto “se han perdido en la avaricia y el egoísmo” (Grimm, 2013, p.222). A su turno, el hermano menor va directo hacia su tesoro, que no es el oro, sino el amor de la princesa, centro de su existencia.

Por lo tanto, si en la mitología griega el amor era al fin de cuentas una maldición, para los hermanos Grimm el amor se presenta como una forma real de redención, en vínculo directo con una ética y moral cristianas. Efectivamente, los valores cristianos de fe, esperanza y caridad, profundamente arraigados en el ánimo de los escritores, favorecieron la subordinación de las divinidades del panteón griego, las cuales mostraron en las leyendas mitológicas su índole piadosa y omnipresente, al dios cristiano. Podemos afirmar, entonces, que el amor es el punto gravitacional al que todos, hombres y dioses sin distinción, llegan tarde o temprano, sin importar los esfuerzos para evitarlo. Constatamos así que el amor se proyecta a lo largo de los siglos como un valor universal y atemporal, que pone en relación a los hombres con los dioses. En esta lógica, el amor en cuanto arquetipo es una forma primordial y colectiva, base del pensamiento mítico, y el ejercicio del amor representa la única manera de derrotar a la soledad, el monstruo más temido por los héroes, expresando la aptitud del hombre a superar los límites de su individualidad para fundirse en el otro. Es por ello que ni los dioses ni los hombres pueden evitar ser víctimas del amor como en un espiral fatídico. Por ejemplo, la joven de “Los doce cazadores” perdona a su amado, aunque él hubiera olvidado su promesa.

El perdón, visto por el cristianismo como la forma más alta de amar, es la única solución para no quedar atrapados en los sufrimientos, en el silencio de la soledad y en la rabia del rencor. ¿Acaso no perdonó el Hijo de Dios a sus verdugos que le crucificaron? En el contexto griego, sea a través de una princesa, de una ninfa, de su propia hija, de un dios o de un animal, como en el caso de Pasífae<sup>15</sup>, que nos conduzca a terribles desastres o a la plenitud de la felicidad, el amor es una fuerza incontrastable e incontrolable. Hay unos que niegan y otros que se avergüenzan de admitirlo, pero al final, todos están en búsqueda de esta carretera de oro, que pueda conducirlos hacia una bella princesa con los brazos abiertos y llena de alegría.

---

<sup>15</sup> La leyenda más célebre que rodea dicho personaje mitológico cuenta que el amor abominable de la mujer por un toro representó el castigo que Posidón envió a Minos, rey de Creta y marido de Pasífae, cuando este último se negó a cumplir su promesa de sacrificar un toro para agradecer al dios de su coronación. Otra leyenda narra que la maldición fue infligida por la diosa Afrodita, puesto que Pasífae había despreciado su culto (Grimal, 1979, p.411).



En este capítulo hemos analizado las relaciones generales que unen a la tradición mitológica griega con el romanticismo alemán, en particular con los cuentos de los hermanos Grimm. Mediante el análisis temático comparado entre la literatura mitológica griega y la literatura popular romántica, hemos identificado tres arquetipos míticos principales, abordados por los mitos griegos y recuperados por los cuentos alemanes. El primer arquetipo mítico detectado es la fe de los hombres en una o más divinidades, lo que nos ha permitido afirmar que la divinidad es el medio a través del que la civilización griega y el hombre romántico intentan explicar y justificar los fenómenos que conciernen el mundo interior y exterior del ser humano. Entonces, podríamos definir la fe como la explicación de lo inexplicable, capaz de dar un sentido y un orden a los fenómenos cósmicos en el mundo griego y de proporcionar la esencia profunda de la vida a los artistas románticos de la edad moderna. El segundo arquetipo mitológico deriva de la fe y se expresa a través de la dicotomía luz/sombra. A nivel estructural, tal concepto está representado por la lucha entre la luminosidad de las estrellas, que a nivel simbólico se pueden identificar con las mismas divinidades, y la oscuridad de la noche en la que ellas se manifiestan, lo que a nivel temático subraya la lucha entre el bien y el mal. Finalmente, el análisis ha destacado - no obstante las diferentes connotaciones, debidas a distintos entornos sociales - la universalidad de otro arquetipo mítico, es decir el amor.

Además, la universalidad de dichos arquetipos está acentuada por las innumerables superposiciones que se establecen entre los mitos religiosos de la Antigua Grecia y los cuentos populares de la literatura romántica del siglo XIX a lo largo de todo el capítulo. Precisamente, la confluencia de los primeros en los segundos nos permite hablar de la noción de subordinación mítica en los cuentos de los hermanos Grimm. Tal proceso de subordinación mítica en los cuentos es a la vez el resultado incuestionable de un proceso de reescritura mítica y el medio privilegiado a través del cual los románticos alemanes expresan su nostalgia por un paraíso perdido y lejano, del cual extraen los vestigios de la poesía primordial. A manera de síntesis, podemos asentir que la conmemoración del mundo mitológico griego desentierra unos valores encarnados por los arquetipos míticos, lo que nos permite confirmar su universalidad a lo largo de los siglos.

Sin embargo, entender el paralelismo entre la tradición griega y los textos de los Grimm no es suficiente para decodificar la complejidad de sus relaciones. Por esta razón, en el siguiente capítulo nos detendremos en el estudio de personajes y acontecimientos específicos, con el fin de analizar los elementos míticos desde diversos puntos de vista, entre ellos la resistencia que el mito puede oponer a su reescritura.

**2. LA RESISTENCIA DEL  
ELEMENTO MÍTICO EN  
LOS  
CUENTOS DE LOS  
GRIMM**

## 2.1 El recorrido de personajes míticos entre adaptación y resistencia

Ya nos queda claro como la nostalgia por las épocas antiguas y el gusto por las costumbres ancestrales, aspectos típicos del movimiento romántico, se expresan en los *Cuentos de la infancia y del hogar*. Sin embargo, el análisis de los métodos narrativos, empleados por los autores alemanes en la recopilación, nos pueden ayudar aún más a profundizar dicha tendencia nostálgica. Efectivamente, más que una creación literaria *ex novo*, debemos considerar la obra de los Grimm el resultado de una transcripción del material oral de la tradición nacional. El amor por su patria, los elementos que definen la unicidad de su obra - tal como la lengua, los ritos y las canciones populares - y el miedo que esos puedan ser aniquilados por el frío avance tecnológico de las máquinas de la Edad moderna convencen a los hermanos Grimm para iniciar un proyecto de recuperación del contenido narrativo, que hasta aquel momento se había transmitido oralmente en los distritos de Hesse, es decir el condado de Hanau y la región de Kassel<sup>16</sup>. Desde este punto de vista socio-histórico, el análisis de los cuentos “La ondina del estanque” y “Madre Nieve” ha llegado a la identificación de personajes - los que unos académicos, como Brunel, Pichois y Rousseau (2000), llaman “motivos” (p.128) - que han sido una constante literaria, tanto en las leyendas como en el imaginario común, a pesar de sus adaptaciones y los diferentes aspectos asumidos a lo largo de los siglos.

### 2.1.1 La adaptación de los personajes a los principios éticos

Este fenómeno literario de adaptación se debe a una superposición de diferentes mitos y a la voluntad de comunicar valores diferentes en función de las necesidades de cada época, demostrando así el carácter maleable del mito mismo y aclarando el pensamiento de Claude Lévi-Strauss (como se citó en Brunel et al., 2000), al afirmar que el mito es el resultado de la

---

<sup>16</sup> Jakob y Wilhelm Grimm, los mayores de seis hermanos, nacieron en Hanau respectivamente en 1785 y 1786. Vivieron en Kassel, donde realizaron sus estudios, y luego en Hesse como bibliotecarios. El entorno burgués de Kassel proporcionó a los hermanos los primeros cuentos de la tradición oral para su recopilación. Otras fuentes del primer volumen de la antología fueron la mujer de Wilhelm, Dorothea, la hermana de este última, Gretchen, junto a la madre de las dos, Marie, que les contaba los relatos cuando eran pequeñas, y su amiga Jeanette Hassenplug. Mientras que los cuentos del segundo volumen de la recopilación se deben sobre todo a la memoria de una campesina de Zwebren (Peyrache-Leborgne, 2017, p.9).

unión de todas sus variaciones (p.125). El primer personaje semi-histórico, en cuanto motivo identificado por el análisis comparado, es un elemento de la naturaleza que tanto los mitos griegos como los pueblos de una civilización más evolucionada han identificado con una especie de ser superior, a pesar de las diferencias notables que distinguen el mismo personaje, es decir la identidad que origina la nieve. Los griegos la llamaban la diosa Quíone, hija de un oceánide y del río Nilo. Dado que en su vida mortal ella sufrió las brutalidades de un campesino, Zeus ordenó a Hermes que la llevara entre las nubes, así que la diosa pudiera vengarse de todos los campesinos a través de la nieve, que estropeaba las cosechas. Como hemos visto en el primer capítulo por lo que se refiere al camino del Sol, la civilización griega explicaba así este fenómeno meteorológico y sobre todo la razón por la que la nieve representaba una amenaza para los labradores (Grimal, 1979, p.461). Más amable y pacífica, la madre de la nieve en el cuento de los hermanos Grimm está descrita como una vieja con dientes muy grandes que, al sacudir bien su cama, hacía volar las plumas, lo que llevaba la nieve en la Tierra (Grimm, 2013, p.255-256). Como resulta del análisis de dicho personaje, entonces, a través de un procedimiento de adaptación del mito al cuento, las costumbres paganas resistieron al avanzar de la cristianización, aún la modificación de las características de las identidades mitológicas haya subrayado la subversión de unos principios del pensamiento griego en favor de la concepción de ética cristiana.

Efectivamente, la diosa Quíone era la respuesta a un hecho que el pensamiento griego no logró explicar científicamente, representante uno de los innumerables esfuerzos por parte de la civilización griega de conceder orden al cosmos a través de la atribución de una fisonomía, sentimientos, virtudes e imperfecciones humanas a un fenómeno natural. En suma, cada elemento de la naturaleza adquiriría una vida igual a la de los hombres y según Mallarmé (1880) “es así que el sol, las estrellas, los ríos llegaron a ver, sentir y pensar” (p.1). Por el contrario, en el cuento “Madre Nieve” esta entidad abandona la inmensidad del cosmos para adaptarse a la finitud de la condición humana y comunicar un mensaje de carácter más ético: no podemos recibir sin dar, y no podemos dar sin recibir. Como explica Kraneburg (2010), esta enseñanza está encarnada por otra dicotomía, que a nivel figurativo se basa en la oposición entre belleza y fealdad (p.35). Efectivamente, Madre Nieve recompensa el trabajo de la bella joven, que cuida su casa con gracia y diligencia, recubriéndola de oro, lo que recuerda también los dones que los dioses entregaban a sus protegidos. Mientras que la joven fea, que sirve Madre Nieve con ambición e intenciones avariciosas, está envuelta por un “caldero de brea” (Grimm, 2013, p.257). La brea simboliza, precisamente, la oscuridad de su

ánimo, así como la fealdad de su aspecto físico refleja su pereza e indolencia. La belleza de la otra joven, entonces, testimonia la “belleza de su alma, (...) que resplandece del interior del ser humano al igual que el calor y la luz resplandecen del sol” (Kranenburg, 2010, p.35). Sin embargo, la intención del cuento no consiste en mostrar el modelo ético a seguir, como en el caso del cuento “Los dos compañeros de viaje”, sino sólo propone presentar los dos comportamientos opuestos del alma. Es el lector que, por medio de su libre albedrío<sup>17</sup>, elige el modelo ético que considera más apropiado y es capaz de diferenciarlo del que se debe evitar (Kranenburg, 2010, p.44). Entonces, los académicos que identifican en el cuento un epílogo moral tienen que considerarlo sólo como un efecto secundario del proceso fiel de transcripción de la versión oral del relato, lo que nos muestra también la manera en la que los hermanos Grimm construyeron el carácter del personaje en función de los principios éticos de su época. Los resultados del estudio comparado, procedentes del análisis de los procesos de adaptación mítica, señalan que un caso elocuente de transmisión de un motivo literario es el de las sirenas, seres de origen mitológico cuya evolución a lo largo de las diferentes épocas les ha convertido en personajes misteriosos e irresistibles para los hombres.

### **2.1.2 Las sirenas: un motivo resistente a pesar del naufragio de los mitos griegos**

A lo largo de este apartado nos serviremos de la segunda acepción de mito propuesta por Favre (1990), la cual se refiere a personajes históricos o semi-históricos, cuyo carácter y valor ético están codificados a nivel universal y atemporal (p.49). Los personajes semi-históricos, elegidos como prototipos por nuestro estudio comparado, son las sirenas, puesto que existen en el imaginario común de todas las épocas a pesar de su carácter inverosímil y legendario. La mitología griega las describe como deidades marinas - mitad mujeres, mitad aves - cuya voz hipnótica y prodigiosa era capaz de seducir a los desventurados navegantes que se atrevían a cruzar sus aguas. Las sirenas eran, entonces, criaturas traicioneras y peligrosas, seres repugnantes y malolientes que habitaban entre montones de huesos y excrementos, desde los que entonaban sus cantos. Sin embargo, Ovidio relata que en un principio, ellas eran mujeres muy hermosas, compañeras de Perséfone, que embrujaban con su canto y belleza. Es más, su

---

<sup>17</sup> Dicho concepto fue muy debatido en el siglo XIX, en cuanto entraba en contradicción con la liturgia cristiana profesada por los artistas románticos, puesto que se definía como “un poder efectivo que pertenece a la índole del hombre, el cual no necesita la ayuda divina para hacer el bien y evitar el mal” (Gruppo editoriale Fabbri, 1987, p.366).

parcial metamorfosis que reafirma el carácter para nada predeterminado ni unívoco del mito. Efectivamente, unas versiones cuentan que las sirenas pidieron a los dioses alas para buscar a su compañera raptada por Hades, otras sostienen que la transformación representó el castigo infligido por la diosa Deméter por no haber protegido a su hija del dios infernal (Grimal, 1979, p.483-484).

Sin embargo, ésta no fue la única metamorfosis que sufrieron las sirenas. Su fuerte asociación con el mar y, por supuesto, la transmisión oral de sus relatos, subvirtieron a lo largo de los siglos la imagen de criatura voladora en favor de una acuática, esta vez mitad mujer y mitad pez. Gracias a la recuperación de los dichos personajes semi-históricos por parte de los artistas románticos, las sirenas alcanzaron resistir al lento naufragio del mito y de sus valores. Por esta razón, es posible encontrar también en los *Cuentos de la infancia y del hogar* el motivo de una mujer de extraordinaria belleza con cola de pez, que a menudo aparece peinando su largo y reluciente pelo. Así, en “La ondina del estanque” los hermanos alemanes describen esta criatura, tal como el imaginario común de la época lo concebía y lo transmitía oralmente:

Se volvió y distinguió a una mujer muy hermosa, que se elevaba lentamente en medio del agua; sus largos cabellos, que había echado con sus delicadas manos sobre sus espaldas, descendían por ambos lados y cubrían su cuerpo blanco y brillante como la nieve. (Grimm, 2013, p.137)

Como podemos ver, la ondina de los Grimm está bastante lejos de las sirenas de la “Odisea”, aunque el cuento en el que figura la primera se pueda considerar una imitación perfecta del mito en el que comparecen las segundas, gracias a la resistencia del simbolismo de los elementos que lo constituyen y a la superposiciones de los acontecimientos que se desarrollan en ambos textos. Por ejemplo, la acción seductora y engañadora de las sirenas mitológicas está reproducida de manera bastante fiel por las líneas siguientes, que describen la escena en la que el hijo del molinero está captado por la ondina:

No había notado que se hallaba cerca del peligroso estanque y en cuanto cogió su presa fue a lavarse las manos llenas de sangre. Pero apenas las había metido en el agua, cuando salió la ondina del fondo, le enlazó sonriendo en sus húmedos brazos y le arrastró tras sí con tal prontitud, que la ola le cubrió enteramente al cerrarse. (Grimm, 2013, p.138)

Sin embargo, tal raptó es esencial para el desarrollo de otro personaje semi-histórico, cuyas cualidades nos permiten identificarlo con uno presente también en la “Odisea”. Efectivamente, la tenacidad de la mujer del joven raptado por la ondina, su pasión y su compromiso en cada prueba que tiene que enfrentar para liberar a su amado, recuerdan indudablemente Penélope y su amor por Odiseo, que la empuja a deshacer cada noche la tela que había hilado durante el día, al fin de engañar a sus pretendientes (Grimal, 1979, p.419). No nos extraña, entonces, que los objetos mágicos utilizados por la joven pertenecen a nivel temático al mundo mitológico de la “Odisea”: el peine introduce la fuerza, la nobleza y la capacidad de la heroína para elevarse a un nivel de conocimiento superior (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.737); la flauta evoca el canto de las sirenas, que obligaron a Odiseo a atarse al mástil de su barca para no ceder a la seducción de estos monstruos, mientras que la rueca se revela el símbolo por excelencia de la heroína griega que hila, esperando el regreso de su querido héroe. De la misma forma, las recomendaciones de la anciana, rodeada por un halo de misterio y magia, se superponen a los consejos que la maga Circe da a Odiseo, para permitirle sobrevivir a la voz encantadora de las sirenas (Grimal, 1979, p.532). Aún más, las desgracias de los héroes, tanto en “La ondina del estanque” como en la “Odisea”, acaban de empezar por cuanto los primeros fueron separados por una ola de una “violencia irresistible” (Grimm, 2013, p.140), así como los segundos vivieron por más de veinte años sin saber lo que había sucedido el uno del otro, alejados por la brutalidad del mar y de los monstruos que lo habitaban.

Asimismo, el elemento mítico está subordinado a todas las expresiones del cuento hasta su final. Efectivamente, las últimas líneas del cuento no sólo constituyen otra prueba incuestionable del paralelismo entre el mito griego y el cuento, sino que ponen de relieve también la resistencia del primero con respecto al segundo. El relato se concluye así: “La miró entonces el pastor y le pareció que caía un velo de sus ojos, pues reconoció a su amada mujer y mirándole a la luz de la luna que daba en su rostro, le reconoció ella a su vez” (Grimm, 2013, p.140). De la misma manera, esas líneas podrían reemplazar, sin ninguna modificación del contenido estructural y temático, el final de la Odisea, cuando el héroe griego describe a Penélope el secreto de su cámara nupcial, que sólo los dos enamorados conocen (Grimal, 1979, p.533). En esta lógica de reescritura, las razones que conducen la mujer y la ondina, Penélope y las sirenas, a utilizar el engaño, para atraer respectivamente al joven y a Odiseo, son muy diferentes. Efectivamente, todas las acciones de la mujer del cuento y de Penélope están determinadas por el amor y el deseo de encontrar de nuevo su amado, mientras que las

otras criaturas actúan en función de un deseo de muerte y de venganza. La oposición que se crea consecuentemente entre estos dos modelos de mujer es la misma que existe entre la joven hermosa y la joven fea del cuento “Madre Nieve”, nada más que la lucha entre el bien y el mal, concepto ya analizado en el primer capítulo a través de la dicotomía luz/sombra.

El aspecto físico refleja, entonces, el valor del alma humana o su insondable brutalidad. La descripción de este última se materializa en la fealdad que, tanto los autores anónimos griegos como los bien conocidos autores alemanes, emplean con el fin de provocar una sensación de malestar y de perturbación, que pueda poner de relieve lo que es justo y bueno (Edwards y Graulund, 2013, p.25). Por lo tanto, en la concepción de los Grimm recurrir a lo grotesco sirve como forma de acceder la postulación de una serie de valores éticos. Efectivamente, valerse de formas grotescas, tanto en los Grimm como en la tradición griega, permite hablar de una rebelión axiológica referida a la civilización griega por parte de de los románticos. En el mundo griego, la atrocidad de las dichas criaturas mitológicas servía para avisar a los navegantes de los peligros infinitos del mar, produciendo en los hombres una sensación de miedo y precaución. En la sociedad del siglo XIX, la cola de pez escondida bajo la superficie del mar, despierta la atracción de los Románticos hacia todo lo que es turbio e insondable. Dichas diferencias entre el mito de Odiseo y el cuento de los Grimm, así como las que se refieren a los aspectos de las dichas criaturas míticas en las distintas narraciones y sus consiguientes finalidades, reducen la resistencia del motivo de las sirenas a su reescritura. Lo anterior ha permitido al estudio comparado identificar la índole adaptable y sumamente voluble del mito a lo largo del proceso de su transmisión al cuento popular.

En cualquier caso, la reescritura mítica de las sirenas queda de acuerdo con el significado simbólico que ellas representan, puesto que su carácter híbrido es el emblema de los miedos y de las pulsiones de los hombres, en cuanto *topos* la zona intermedia entre “la atracción y la repulsión de todo lo que es grotesco” (Edwards y Graulund, 2013, p.48) o, como prefieren Chevalier y Gheerbrant (1982), ellas corresponden a creaciones de lo inconsciente, que salen de los elementos indeterminados del aire o del agua, unos sueños espantosos y encantadores a la vez, en los que se dibujan las pulsiones oscuras y primitivas del hombre (p.888). Entonces, no es casualidad que la etimología de la palabra “sirena” procede del griego *seirá*, que significa “cuerda” y probablemente alude a su canto seductor, que encadenaba a los navegantes, atrayéndolos en un trampa mortal (Biondetti, 1997, p.652). En esta lógica, no podemos más que estar de acuerdo con Mircea Eliade (como se citó en Brunel et al., 2000), cuando define el motivo como una situación clave de la condición humana (p.129) y las



sirenas, en su expresión del tormento y de las inquietudes humanas, aún diferentes en función del contexto socio-cultural, se identifican plenamente en esta definición. Precisamente, la universalidad del concepto, que las dichas criaturas simbolizan, fue determinante para que ellas, al contrario de otros personajes mitológicos, resistiesen a una reescritura absoluta de su aspecto y de su índole tan encantadora. Efectivamente, tanto las sirenas griegas como las modernas, en sus formas grotescas cantan a la vez la monstruosidad del ánimo humano y la enésima posibilidad para los hombres de cada época de redimirse. Dichas criaturas revelan, así, la brutalidad y la obscuridad con el fin de que ellos puedan mantener la distancia, o por lo menos intenten hacerlo. La resolución es que unos, los hombres griegos, se liberan de los brazos húmedos de las sirenas, mientras que otros, los hombres Románticos, se hacen arrastrar, quedando irremediabilmente atrapados en el fondo de sus miedos y obsesiones. Sin embargo, el motivo no puede encarnarse sólo en un personaje, sino también en un objeto, cuyo simbolismo es tan fuerte que le permite sobrevivir a lo largo de los siglos; es éste el caso del hilo que será analizado en la próxima sección.

## **2.2 El recorrido del motivo del hilo entre fatalismo y predestinación**

Chevalier y Gheerbrant (1982) informan en su Diccionario que las sirenas entonaban sus cantos junto a las hijas de la Necesidad. Dichas figuras, conocidas en la mitología como las Moiras, acompañaban a las deidades marinas, mientras hilaban y daban vuelta a la rueda (p.471). ¿Se podría suponer, entonces, que los griegos crearon un mundo divino completo, en el que los sastres también tenían sus correspondientes! Sin embargo, las Moiras no hilaban rayos de sol para Helios o abrigo con la piel de las fieras matadas por los héroes; ellas estaban encargadas de coser el tejido más precioso para los mortales: la vida. Cloto, Láquesis y Atropo regulaban, así, la existencia de los seres humanos, eligiendo en su lugar su duración y su trayectoria, en definitiva eran las guardianas de su destino (Grimal, 1979, p.364). Los resultados obtenidos a nivel temático y estructural del estudio comparado han reconocido en el hilo otro motivo literario, que se ha opuesto con cierta resistencia al proceso de reescritura actuado por los Grimm. Efectivamente, el mundo simbólico gobernado por tales figuras fue recordado con nostalgia en los *Cuentos de la infancia y del hogar*, en los que se concede especial importancia a la idea de destino, que los griegos expresaban precisamente con la metáfora de “hilar la vida”.

### 2.2.1 El simbolismo del hilo a lo largo de los siglos

En el imaginario griego, Cloto, que en la etimología griega significa “hilar”, retorció el hilo de la vida de cada hombre (Biondetti, 1997, p.153); Láquesis, fijadora de la suerte, lo enrollaba, determinando las victorias y las derrotas de cada ser; Atropo, cuya etimología procede del griego también y significa “inevitable” (p.83), cortaba el hilo cuando el destino del hombre se había cumplido, haciendo irrevocable lo que sus hermanas habían hilado. Unas figuras así encantadoras y poderosas, en cuanto engloban el secreto de la vida y de la muerte, tan perseguido por los autores románticos, ciertamente no fueron olvidadas por los hermanos alemanes, que las conmemoraron en el cuento “Las tres hilanderas”, las cuales están descritas así:

La primera hilaba la estopa y hacía dar vueltas a la rueda; la segunda mojava el hilo; la tercera lo torcía y lo apoyaba en la mesa con su pulgar y cada vez que pasaba el dedo echaba una madeja del hilo más fino. (Grimm, 2013, p.8)

La subordinación del elemento mítico, en este caso el hilo, a los cuentos de los autores románticos es aún más evidente si comparamos el hilo de Ariadna<sup>18</sup>, el cual permitió a Teseo salir del Laberinto del Minotauro<sup>19</sup> (Grimal, 1979, p.51), al hilo de oro que escapó de las manos de la joven de “El huso, la lanzadera y la aguja” e hizo regresar el hijo del rey a la aldea de la misma para que pudiera casarse con ella. Además, el análisis del simbolismo de los tres objetos mágicos indicados en el título del cuento, nos permite reconocer la resistencia de la concepción mitológica griega en los relatos de la recopilación, la cual es, por su parte, expresión del pensamiento romántico alemán.

En primer lugar, el huso es un instrumento con el que muchas divinidades griegas están representadas y que permite reconocerlas como las que determinan y articulan los nacimientos, “el pasar de los días y el desarrollo de las acciones” (Chevalier y Gheerbrant,

---

<sup>18</sup> Como detalla Grimal (1979) Ariadna es “hija de Pasífae y Minos. Cuando Teseo llegó a Creta a combatir al Minotauro, Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él”. Con el fin de ayudar al héroe a salir del Laberinto, Ariadna dio a Teseo un ovillo que, al devanarse del hilo, le indicó el camino de regreso (p.51).

<sup>19</sup> Hijo de Pasífae y un toro enviado como castigo al rey Minos por Posidón, el Minotauro tenía la cabeza de hombre y el cuerpo de un toro. Por la voluntad del rey de Creta, avergonzado por el adulterio abominable de su mujer, el Minotauro fue encarcelado en un laberinto, construido por el artista ateniense Dédalo. Así, cada año, o en función de la leyenda cada tres o nueve años, el monstruo del Laberinto recibía como tributo siete jóvenes y siete doncellas de la ciudad de Atenas, hasta el momento en el que el héroe Teseo decidió a ofrecerse voluntariamente como tributo, con el fin de matar al Minotauro y liberar la ciudad de Atenas de este terrible pago. Esta leyenda celebra el recuerdo de la civilización minoica, la cual consideraba el toro como un animal sagrado (Grimal, 1979, p.361).

1982, p.951) en la vida de los seres humanos. El movimiento armónico y rotatorio del huso recuerda también “la rotación del conjunto cósmico” (p.471), sometida a la ley del eterno retorno<sup>20</sup>. Una vez más, el simbolismo mitológico expresa una necesidad humana de dar sentido y orden al cosmos en el que los hombres están inmersos. De la misma forma, el huso que se escapa de las manos de la joven, no establece sólo el comienzo de la búsqueda de su objeto de amor por parte del príncipe, sino también su regreso a la cabaña, expresando así la concepción romántica del amor el cual, sin importar las distracciones y los enemigos, está predestinado a volver a su objeto de deseo, en un recorrido circular eterno.

En segundo lugar, el simbolismo de la lanzadera, así como el de la rueca al desenrollarse del hilo, estaba asociado por los griegos al desarrollo de la vida y a su pasar inexorable. Cuando Láquesis no tenía más hilo por enrollar y la rueca estaba vacía, Atropos cortaba el hilo y ponía fin a una existencia. Asimismo, la lanzadera del cuento pone fin a una existencia hecha de sacrificios y pobreza, pero en este caso sólo para regalar a la joven una nueva vida, esta vez llena de amor y de belleza. Finalmente, la aguja recordaba a los griegos la labor de telar, realizada por Cloto para quien este trabajo era un verdadero acto de creación, en cuanto tal hermana tejía la vida de los hombres, haciéndolas entrelazar y, no menos frecuentemente, separar. De la misma manera, la aguja del cuento “Las dos hilanderas” entrelaza los destinos de los dos jóvenes para siempre, puesto que tal instrumento sirve para concluir el trabajo de la lanzadera, es decir dar luz a un final inesperado, pero plenamente merecido, para la joven. El hecho que ella sigue hilando, a pesar del lujo proporcionado por los objetos mágicos<sup>21</sup>, hasta el regreso del príncipe simboliza la integridad ética y la humildad de la heroína, cuyo valor le permite florecer en las dificultades de la prueba “como una rosa en una zarza” (Grimm, 2013, p.157).

---

<sup>20</sup> Es una teoría, desarrollada de manera relevante por el filósofo alemán Nietzsche, que afirma que todos los acontecimientos pasados, presentes y futuros, se repetirán eternamente así como el conjunto cósmico, en su movimiento rotatorio, siempre recorre el mismo camino.

<sup>21</sup> La connotación mágica de los objetos de tejer se debe sobre todo al cantar por parte de la joven unos refranes populares que actúan, entonces, como fórmulas mágicas capaces de empujar el príncipe a volver a la cabaña de la muchacha. Así, cuando ella vuelve a tomar el huso después de haber encontrado el príncipe, ella canta: “Corre huso, corre, a todo correr,/ mira que es mi esposo debe volver”; enseguida, cuando sigue hilando con la lanzadera, la joven dice: “Corre, lanzadera, corre tras de él,/ tráeme a mi esposo, pronto tráemele” y al final, cuando empieza a tejer, entona: “Corre, aguja, corre, a todo correr,/ prepáralo todo, que ya va a volver” (Grimm, 2013, p.156). Como podemos ver, todos los refranes incluyen el verbo correr, que da una idea de desplazamiento, el del príncipe hacia la joven. De la misma forma, el último refrán se cierra con el verbo volver con el fin de retomar el primer refrán, en el que aparece por primera vez, subrayando la función de los objetos mágicos y, más concretamente, de la acción de hilar cumplida por el hilo de oro, lo cual permite entrelazar los destinos de los amantes.

El paralelismo entre las acciones de las Moiras y las de los personajes de los Grimm revela claramente la resistencia del simbolismo, señalado por el hilo, al proceso de reescritura mítica elaborado por los hermanos alemanes. De hecho, los conceptos de retorno, de muerte y regeneración, encarnados por las operaciones cumplidas al trabajar el hilo, han sido reescritos en los cuentos populares alemanes, tal como el pensamiento griego los concebía. Sin embargo, es fundamental reflexionar sobre la interpretación de dichos conceptos a la luz de las necesidades y los acontecimientos de dos épocas distintas. Efectivamente, los contextos a los que los conceptos considerados se aplican, varían del pensamiento griego al romántico, es decir del entorno universal de los fenómenos cosmogónicos al más íntimo del amor. Lo anterior justifica al mismo tiempo la reducción de la resistencia del elemento mítico en el cuento y su capacidad de adaptarse a nuevas exigencias narrativas y emocionales. El hilo abandona, así, la visión fatalista de la cosmogonía griega, que concibe los hombres como seres sometidos a leyes cósmicas muy crueles, para encarnar la concepción ética de los autores románticos, convencidos de que los héroes, por medio del modelo ético que ellos encarnan, ya están predestinados a una suerte más favorable. Si hasta el momento hemos visto que la existencia de dioses a menudo influye en las elecciones y las experiencias de los hombres, intuimos ahora que una fuerza cósmica superior a los dioses existe bajo la forma del destino, que para los Románticos está más ligado al comportamiento ético de los hombres que a los caprichos de los dioses paganos.

### **2.2.2 El poder absoluto del destino**

Como podemos ver del análisis anterior, en este caso el elemento divino no desempeña un papel fundamental para el desarrollo de la narración; más bien podríamos decir que es casi inexistente. Tal ausencia no es para nada casual: los griegos y los Románticos compartieron la idea que existen fuerzas cósmicas capaces de limitar también el poder de los dioses. Efectivamente, en los poemas mitológicos las Moiras impedían que los dioses salvaran a sus protegidos en el campo de batalla (Grimal, 1979, p.51); su sentencia resultaba tan inflexible como el destino del héroe que manejaban. En el mundo mitológico de la Antigua Grecia, entonces, los hombres no sólo sufrían los antojos y las trampas de los dioses, sino también la aproximación de un final inmutable, que a menudo ya conocen, porque les fue predicho por los oráculos.

Al contrario del pensamiento griego, los Románticos parecen otorgar una forma de libre albedrío a sus personajes, tal como podemos observar en el cuento de “Las tres hilanderas”. Efectivamente, la joven perezosa e ingrata del relato se transforma en una heroína, cuando permite a las Moiras de los Grimm que asistan a su boda. Desde aquel momento su camino está marcado hacia un final predefinido, puesto que la heroína concluye su misión, cuando efectivamente invita a las tres hilanderas a su boda, llamándolas primas y sin avergonzarse de su aspecto físico, tal como las tres mujeres le habían pedido. Así, al cumplir su promesa, ella cumple también su destino. Sin embargo, el final del cuento hubiera sido diferente, si la joven hubiera cedido a la vergüenza y a la ingratitud, con la que es descrita al comienzo del cuento, hacia las tres hermanas que le habían ayudado. De la misma forma, ningún mito cuenta de héroes que hubieran luchado contra la voluntad de las Moiras. Así como las sirenas, ellas provocaban en los hombres un sentimiento ambivalente de encanto y repulsión. Aunque no existan leyendas propiamente dichas que se refieren a esos personajes (Grimal, 1979, p.364), apenas era suficiente mencionar sus nombres - tanto en la Antigua Grecia como en el siglo XIX y aún hoy en día, a los que todavía creen en la magia de la imaginación - para diseminar espanto y turbamiento.

¿Quién no querría curiosear en su futuro y, en caso no le guste lo que ha visto, cambiar un par de cositas? Pero ¿quién tendría bastante coraje de descubrir que el corte de su hilo no está tan lejos y de saber que es demasiado tarde para evitar lo inevitable? La respuesta de la mitología no deja nadie perplejo: ningún héroe ha sido ni será bastante valiente para esta empresa. Los griegos dieron nombres y cuerpos a todo lo que les fascinaba o espantaba, pero nunca fueron en contra de su destino, sino que siempre lo aceptaron con el estoicismo digno de los héroes. Así, enfrentaban a todas las pruebas que los dioses les asignaban, mientras las Moiras seguían hilando sus existencias. Lo que hace tan poderosas estas figuras es la pluralidad de dimensiones que su función simbólica abarca: ellas reúnen el plano de la vida mortal con el de la existencia divina a través del tiempo, así que el acto de tejer no significa sólo predestinar a nivel antropológico, sino también reunir una variedad de realidades a nivel cosmológico (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.951).

El pesimismo romántico comparte esta idea de un destino indomable, que se extiende como un velo sobre el sufrimiento de los hombres, los cuales no pueden cambiarlo. Según Brunel (Brunel et al., 2000), “la crítica temática aún puede revelar lo que se transmite de un pensamiento al otro” (p.132). En el caso del hilo como símbolo de la suerte de los hombres, ese tema nos deja observar la transmisión del imaginario griego al moderno en cuanto al

destino. Hablar de las Moiras y del motivo que abarcan significa afirmar que el mito, al contrario de lo que se piensa habitualmente, no es necesariamente de carácter religioso. Aunque la presencia de la magia y del elemento místico sea imprescindible, la divinidad no es un personaje esencial para el desarrollo de la narración dado que, como demuestran también “Las tres hilanderas” y “El huso, la lanzadera y la aguja”, muchas veces un empujoncito por parte del Destino es todo lo que sirve al héroe para tener éxito.

Efectivamente, tanto en los mitos griegos como en dichos cuentos, el desenrollarse del hilo corresponde de manera simétrica al entrelazamiento de una pluralidad de personajes. Si la voz de las sirenas había separado a Odiseo de Penélope y el hijo del molinero de su mujer, la función del hilo consiste en la reunión de dos almas predestinadas a amarse. De hecho, su finalidad es coser y reforzar los vínculos debilitados por la ausencia y el desencanto. Por esta razón, Penélope cose su tela hasta el regreso de Odiseo y Teseo sale del Laberinto, siguiendo el hilo de Ariadna. Sin embargo, su felicidad es momentánea dado que el tejer de los hombres choca irremediabilmente con el hilar fatídico de las Moiras: Odiseo tiene que emprender otro viaje y abandonar a Penélope, así como Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos, porque “los Destinos no le permitían casarse con ella” (Grimal, 1979, p.51). A lo largo de este apartado hemos visto como, a partir del análisis comparado entre mito y cuento, podemos detectar el motivo que les une. En la próxima sección efectuaremos el procedimiento inverso, es decir que a partir de la identificación de un motivo, detallaremos las analogías y las diferencias que existen entre los textos, aún con un intervalo de muchos siglos.

### **2.3 El recorrido catártico de los héroes por el infierno**

En este capítulo hemos aclarado la pluridentidad del motivo, del hecho que él puede encarnarse, como es el caso de las sirenas, en una condición específica o en un objeto, tal como lo demuestra el hilo, pero también en un lugar como veremos en esta sección a través del estudio de comparación literaria sobre el *topos* del infierno. Este lugar - a veces frío y poblado por seres monstruosos, no sólo por lo que se refiere a su aspecto físico, a veces caliente a causa de las llamas que lo rodean - se designa como el sitio donde unas almas se pierden para siempre y otras se encuentran, aún sólo por un instante, como en el caso de Eurídice y Orfeo que hemos evocado en el primer capítulo. Los héroes de los hermanos

Grimm hacen una visita a tal lugar frecuentemente, con el fin de enfrentar a una prueba, ciertamente la más difícil de todas, y recorrer un proceso catártico que pueda demostrar, a los dioses o a sí mismo, su valor. Nada que los griegos ya no supieran, puesto que en el año 334 A.C. Aristóteles definió el concepto de “catarsis” como un proceso de purificación interior de las pasiones y de las miserias humanas, que se actuaba a través de una serie de circunstancias simuladas por la tragedia griega y capaces de catalizar un sentimiento de piedad o terror (Marchese y Forradellas, 1997, p.53). En los *Cuentos de la infancia y del hogar*, los hermanos Grimm subordinaron el concepto de catarsis propuesto por Aristóteles a la última etapa del camino iniciático recorrido por el héroe popular, es decir la redención. La importancia del infierno como espacio obligado para la redención de los héroes nos lleva a preguntarnos por la simbología que le rodea y sobre todo por el papel que dicho *topos* del cuento popular tiene en relación con la mitología griega.

### **2.3.1 La función catártica del infierno**

Ahora que hemos identificado otro motivo literario presente en la recopilación de los Grimm, el trabajo puede proceder al estudio de la subordinación mítica al cuento popular, empezando con el análisis del relato intitolado “Los tres pelos de oro del diablo”. Dicho relato cuenta de un niño al que fue predicho una vida muy próspera y siempre exitosa, dado las condiciones especiales en las que su madre le dio a luz, lo que permite identificar inmediatamente el niño con el héroe del cuento. En la mitología griega, hay otro héroe cuyo nacimiento fue acompañado por una predicción; desafortunadamente, más bien por la voluntad de unos dioses, ese héroe no nació de pie como el niño del cuento y su existencia fue lejos de ser confortable. Pierre Grimal (1979) lo define como “el héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica” (p.239); la gente lo conoce como Heracles. Asumiendo las innumerables pruebas y los doce trabajos cumplidos por tal héroe como los componentes de su camino catártico, queda claro que la noción de mito a la que nos referiremos a lo largo de este apartado es la del “mito del héroe” propuesta por Favre (1990, p.50).

Efectivamente, el hijo de Zeus y Alcmena fue objeto de la cólera y de los celos de Hera, la cual con la ayuda de su hija Ilitía retrasó el nacimiento de Heracles para adelantar el de su primo Euristeo, evitando así que la predicción de Zeus se cumpliera. En vez de hacerse rey de

Argos, como hubiera querido su padre, Alceo – del griego Alcides, nombre original de dicho héroe - permaneció diez meses en el seno de Alcmena y fue llamado Heracles por el oráculo de Delfos, para que su nombre siempre pudiera recordarle su destino (Grimal, 1979, p.240), puesto que su etimología significa, en efecto, “él que obtiene la gloria a través de Hera” (p.239). Con el fin de obtenerla, el héroe tendrá que superar muchas pruebas, las más numerosas y las más difíciles de toda la mitología griega, entre ellas descender a los Infiernos. Hera se convirtió, así, en el peor obstáculo a su felicidad, pero ninguna de sus trampas pudo menguar su valor ni disminuir la protección, que Heracles obtuvo por parte de los otros dioses del Olimpo. Ya desde su nacimiento, el héroe recibió la ayuda de Atenea con el fin de adquirir la inmortalidad, cuya esencia debía ser bebida directamente del seno de Hera. Como detalla Pierra Grimal (1979), “Atenea, admirada ante el vigor y la belleza del recién nacido, pidió a Hera que le diese el pecho” (p.240). Así lo hizo la diosa, sin saber que aquel niño era precisamente el hijo ilegítimo de su marido. Por lo tanto, Heracles creció “en fuerzas y en buenas cualidades” (Grimm, 2013, p.115), como el niño nacido de pie que, aunque de manera más favorable, tuvo que afrontar igualmente muchas dificultades, una de las cuales se desarrolla en un lugar visitado por Heracles también; tal *topos* es, entonces, el motivo del que se origina el paralelismo entre las narraciones: el infierno. La subordinación mítica a las aventuras del héroe popular está reforzada aún más por la simbología de unos elementos encontrados durante el descenso catártico al infierno. Más exactamente, nos referimos a las ciudades que él atraviesa, donde cada detalle y acción adquieren un valor simbólico.

En la primera ciudad cruzada por el joven hay una fuente de la que ya no yace vino, sino que únicamente mana agua. Como señalan Chevalier y Gheerbrant en su Diccionario (1982), hay dos fuentes en la puerta del infierno. Una, representada en el cuento por la fuente que da vino, confiere la vida eterna sólo a los seres que en su vida han demostrado poseer fuerza espiritual y nobleza de ánimo. La otra, conocida como la fuente de Lete, está simbolizada en el relato por la fuente que se ha secado y sólo mana agua. Esta fuente hace olvidar a las almas de los muertos su vida terrestre y les condena al olvido de la muerte eterna (p.904). La primera encarna la idea de un “rejuvenecimiento perpetuo” (p.453-454) - que el mismo Heracles consigue al casarse con la diosa de la juventud, Hebe - y el vino, que antes de la maldición del diablo fluía de la fuente, es el símbolo de la sangre divina de Dioniso, breva de inmortalidad y premio que corresponde a los héroes valientes. Asimismo, el uso del vino durante los sacrificios a los dioses infernales estaba prohibido, porque la bebida era asociada a los placeres de la vida (p.1016-1018), los cuales reflejaban erróneamente los tormentos de la



muerte. Como comenta Kraneburg (2010), la fuente que ya no mana más vino simboliza la desconexión del hombre con la dimensión mística. De la misma forma, la maldición del diablo se propone avisar a los hombres que sólo al liberarse de las pasiones carnales y los placeres del mundo material – lo que supone el proceso catártico efectuado por el héroe - la gracia y la felicidad podrán volver a fluir del mundo espiritual, como lo hace el vino de la fuente al regresar del joven a la ciudad del mundo sensible (p.54).

En la segunda ciudad cruzada por el joven hay un árbol que dejó de producir manzanas de oro para ahora sólo producir hojas. Como nos acuerda el Diccionario de Pierre Grimal (1979), uno de los doce trabajos de Heracles fue el de llevar a Euristeo las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, producidas por un árbol que Hera plantó después de haber recibido dicho presente nupcial por Gea, diosa de la Tierra, (p.248). Si el vino que fluía de la fuente de la primera ciudad es la bebida de la inmortalidad, la manzana producida por el árbol de la vida puede ser definida la comida de la eternidad. Por lo tanto, el Infierno se proyecta en dirección opuesta a este árbol, puesto que se hunde en las profundidades de la Tierra, mientras que el árbol de la vida crece verticalmente hacia el cielo. Más exactamente, el infierno y sus monstruos se traducen a nivel simbólico en los instintos inconscientes del alma, que ponen el hombre frente a su finitud y a sus fragilidades. Si bien el árbol da una idea de crecimiento y evolución perpetua, se puede invertir ese concepto en favor de una noción opuesta: el árbol de la muerte, símbolo de la ambición desmesurada de los hombres que, como el rey del cuento de los Grimm, quieren extender su poder y sus riquezas cada vez más. ¿Cuál es el premio por tal ambición? El relato parece contestar en nuestro lugar a través de la imagen del árbol encantado: un montón de hojas. Efectivamente, ellas simbolizan el ciclo eterno entre muerte y regeneración, responsable de la evolución cósmica (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.62-68, 776-777). También Kraneburg (2010) afirma que el papel del rey en “Los tres pelos de oro del diablo” consiste en seducir al héroe para que él quede atrapado en las tentaciones del mundo sensible y en las torturas de la condenación eterna (p.59), lo que la concepción cristiana transpone sobre la figura del diablo y lo que nos permite, entonces, superponer la identidad del rey a la del diablo. En consecuencia, el recorrido del héroe desde la ciudad con el árbol estéril hasta el infierno, para luego volver al mundo sensible con la solución para que el árbol pueda producir de nuevo manzanas de oro simboliza el camino catártico del héroe, dicho de otra forma la evolución espiritual del hombre desde lo que es natural, terrestre y visible hasta lo que es sobrenatural, divino e invisible. Efectivamente, las hojas caen del árbol al tiempo que el joven se dirige al Infierno, al simbolizar que “el equilibrio entre lo terrestre y

lo cósmico ha sido destruido” (Kranebrug, 2010, p.55). En cambio, al regreso del héroe transformado por el proceso catártico, las hojas renacen sobre del árbol junto a las manzanas de oro, frutos de fuerza ética y símbolos del dominio del hombre sobre sus impulsos carnales.

Al final, el joven llega ante un ancho río, que cruza gracias a un barquero. Al leer las líneas de tal escena, la resistencia del mito del héroe Heracles en el cuento de los hermanos Grimm nos aparece en toda su evidencia. El río no es nada más que el Aqueronte, el infernal, y su barquero no puede sino llamarse Caronte, el remero sin remos de las almas. Como informa Grimal (1979), el Aqueronte tiene márgenes fangosas que están cubiertas de cañaverales. La mitología lo conoce como el hijo de Gea, “condenado a permanecer bajo el suelo” por haber dado a beber a los Gigantes durante su lucha contra los Olímpicos. Probablemente, se trata del homónimo río que fluía en el Epiro y que cruzaba paisajes salvajes hasta perderse en una halla. Dichos rasgos - junto a “una etimología errónea, que derivaba su nombre de la palabra griega dolor” - permitieron a los griegos designar el Aqueronte como el río infernal (p.39). Precisamente Caronte, el genio condenado a cruzar sus aguas por la eternidad, fue encadenado por un año como castigo por haber permitido a Heracles penetrar el reino de los muertos (p.89).

A la orilla opuesta del río de los muertos, la reescritura mítica se hace aún más evocadora; la llegada del joven al reino de los muertos está descrita así: “El diablo no se hallaba en su casa, pero encontró a su patrona, que estaba sentada en un sillón grande” (Grimm, 2013, p.118). ¿Quién es esa patrona? Los griegos hubieran gastado sólo un segundo para adivinar que la sentada en el sillón era Perséfone, diosa infernal ya detallada en el primer capítulo, y si ella es la patrona, el diablo del cuento no puede ser otro que Hades el cual, aparte del mito de Perséfone, sólo aparece en otro mito: el de Heracles, por supuesto. Así como en el mito griego Heracles, asistido por Hermes y Atenea, convence a Hades a liberar el monstruo Cerbero<sup>22</sup>, también el héroe del cuento consigue engañar al diablo gracias a la ayuda de su mujer. Según Kraneburg (2010), los tres pelos de oro del diablo, que el héroe arranca literalmente de la cabeza del demonio, “simbolizan la sabiduría del conocimiento superior, que debe ser buscado por el ser humano” (p.56) y la redención del héroe al superar todas las pruebas del recorrido catártico.

---

<sup>22</sup> Heracles tuvo que iniciarse a los misterios de Eleusis para llegar hasta la puerta de los Infiernos donde Cerbero hacía guardia. Casi ahogado por el héroe que, por orden de Euristeo, no podía utilizar las armas para someterlo, tal monstruo, con tres cabezas de perro y una cola de serpiente, es conocido como hijo de Equidna y de Tifón; entre sus hermanos aparecen también la hidra de Lerna y el león de Nemea, víctimas de otros dos trabajos asignados a Heracles.

Una vez determinado el motivo y detalladas las conclusiones obtenidas de la aplicación de los métodos estructurales, finalmente se puede llegar a la deducción del valor conceptual expresado por el *topos* del infierno. Si la voz de las sirenas equivale para los hombres a una condición de sufrimiento, tal como el hilo de las Moiras corresponde a la fatalidad de su destino, el infierno, motivo tan repetido en las literaturas de todas las épocas, es perfecto para simbolizar la dificultad de las pruebas que los hombres enfrentan durante su camino iniciático, pero aún más, el desafío que ellos lanzan a la muerte. Sin embargo, Peyrache-Leborgne (2017) señala que “el cuento puede permitirse evocar las grandes dificultades de la existencia”, puesto que el componente reparador presente en cada relato proporciona una “solución imaginaria a dichas catástrofes” (p.110), que pueda activar - no sólo en sus personajes, sino también en sus lectores - un mecanismo de catarsis capaz de liberarlos de las tragedias y los tormentos de su ser. Un relato en particular de los *Cuentos de la infancia y del hogar*, intitulado “Los seis compañeros que lo consiguen todo”, establece un contacto empático muy fuerte entre el lector - que refleja su condición de hombre traicionado y decepcionado, pero aún dispuesto a luchar para su libertad y felicidad - y el héroe, en este caso los seis héroes. También, constatamos que se realiza una superposición del cuento al ciclo heroico de Heracles, puesto que cada individuo de la brigada recuerda - por sus cualidades o por sus acciones, una aventura o un rasgo común, aún de manera un poco impura o alterada - las leyendas que nacieron alrededor del héroe griego.

### **2.3.2 Los elementos míticos alrededor del infierno**

El sentido de injusticia que impregna todo el cuento está declarado perfectamente por la siguiente cita: “Se hizo soldado y sirvió con valor, pero cuando concluyó la guerra recibió la licencia con algún dinero para el gasto del camino” (Grimm, 2013, p.145). Podemos deducir de esas palabras que la injusticia es la condición obligatoria, tanto en los mitos griegos como en los cuentos de los hermanos Grimm, para que el héroe emprenda su camino catártico y restablezca un orden, que sea cósmico o simplemente ético. Probablemente, Heracles puede ser considerado el emblema del héroe que sufre toda forma de injusticia. El Diccionario de Grimal (1979) desborda de ejemplos, entre los cuales se destaca el deseo de venganza del héroe después de no haber recibido la recompensa, prometida por parte del rey Augias, por haber limpiado los establos reales como le fue encargado por Euristeo en tanto que uno de sus

doce trabajos: “Heracles reunió [así] un ejército de voluntarios arcadios y se dirigió contra Élide” (p.250). De la misma forma, en el cuento el soldado licenciado se decidió a ponerse en búsqueda de unos compañeros, que pudiesen ayudarlo a “obligar al rey a darle todos los tesoros del reino” (Grimm, 2013, p.145).

El segundo personaje que se encuentra en el relato puede ser reputado la primera proyección del héroe griego, si se analiza la cita: “(...) y vio allí un hombre que acababa de desarraigar seis árboles muy grandes con la mano, como si no hubieran sido más que seis hojas de yerba” (Grimm, 2013, p.145). Efectivamente, en estas líneas se refleja uno de los atributos más conocidos de Heracles, es decir su fuerza física. La resistencia del elemento mítico es tan fuerte que el personaje del cuento de los Grimm está llamado “Hércules”, nombre con el que se designaba el héroe griego en la Antigua Roma. El tercer compañero de la banda se introduce así: “Dos leguas de aquí hay una mosca colocada en la rama de una encina y quiero meterle la bala en el ojo izquierdo” (Grimm, 2013, p.145). No existían balas en la época de Heracles, pero el héroe está recordado también por sus preciosas flechas de oro recibidas por el dios Apolo, por su impecable puntería y por la ingeniosidad - donación de su diosa protectora, Atenea - que le permitió ganar cualquier reto. Chevalier y Gheerbrant (1982) describen a Atenea así: “diosa del arpón ferviente, expresa el arte de no recurrir al fraude, es decir a la mentira, ni a la magia, sino que sólo a la inteligencia y a la fuerza física (...) Ella es la diosa victoriosa por su sabiduría, su ingeniosidad, su honestidad” (p.81). Sus cualidades coexisten en una síntesis perfecta dentro de los personajes, tanto del mito del héroe griego como del cuento de los Grimm, que expresan la personalidad helénica por excelencia en uno y la combatividad del espíritu Romántico en el otro, trazando, entonces, el proceso catártico de la evolución de la conciencia humana.

La cuarta proyección del héroe griego está representada por la siguiente cita: “Soy un andarín (...) y por no ir tan de prisa me he quitado una pierna; cuando tengo puestas las dos ando más que las golondrinas” (Grimm, 2013, p.146). En esta parte del cuento vemos que a veces también los héroes pierden y esta vez tocó precisamente a Heracles. Existen muchas versiones de su derrota y una de ellas nos puede ser útil para subrayar la resistencia de unos elementos del ciclo heroico en el cuento de los hermanos Grimm a través de un proceso de subordinación del mito al cuento, puesto que muchos aspectos del primero están retomados y a veces modificados levemente por los personajes, sus acciones y las estructuras narrativas del segundo. Recordemos que Heracles había jurado venganza en contra del rey Augias. En este sentido, Grimal (1979) cuenta que el héroe, al verse vencido por las tropas del rey Augias,

huyó “de una sola carrera hasta Buprasio, y al ver que nadie lo perseguía, [se paró] a descansar junto a una fuente (...)” (p.250). De la misma forma, durante la competición para conseguir la mano de la princesa y la riqueza de todo su reino, el andarín del cuento se echó a dormir cerca de la fuente donde había llenado su cántaro. Al final, el andarín fue despertado por uno de sus compañeros - así como Atenea, protectora de Heracles, despertaba a los hombres del sueño, símbolo de su desconocimiento - y ganó la competición gracias a su rapidez. Por su parte, Heracles tomó la ciudad y la vida del rey Augias, cumpliendo así su venganza. Además, la carrera era uno de los Juegos Olímpicos que, tal como la leyenda cuenta, fueron instituidos precisamente por Heracles después de la expedición en contra del rey Augias. La presencia de tal elemento en el cuento indica, entonces, la recuperación y la consiguiente subordinación de otro concepto de la civilización helénica al pensamiento cristiano-Romántico, el del hombre viril, cuya rectitud ética le permite sobrepasar sus fragilidades.

Podemos profundizar el análisis temático a partir de las palabras que concluyen el relato: “Los seis compañeros se llevaron así sus riquezas, se la repartieron y vivieron felices hasta el fin sus días” (Grimm, 2013, p.149). En efecto, los héroes no están designados como tales porque nunca caen, sino por su fuerza de levantarse nuevo después de cada derrota. En este sentido, Kraneburg (2010) detalla que para el héroe tener buena suerte no consiste en recorrer un camino sin obstáculos, sino en tener todas las habilidades necesarias para hacer frente a dichos obstáculos, de manera que él pueda progresar (p.59) hacia su redención catártica. Tal concepción se expresa en el cuento a través de dos compañeros que, más que los otros, son responsables de la victoria de toda la banda. Efectivamente, el hombre capaz de soplar con una nariz desencadenó un viento tan fuerte que hizo volar los dos regimientos, enviados por el rey con el fin de encarcelar a los seis compañeros, mientras que el otro con el sombrero puesto encima de la oreja desató un viento así frío que heló el cuarto, donde el rey les había capturado para hacerlos morir de calor. Las habilidades de dichos personajes permiten asociarlos de manera intuitiva a los Boréadas - hijos de Boreas, precisamente el dios del viento frío del norte - víctimas de la venganza de Heracles, en cuanto ellos habían aconsejado “a los Argonautas que le abandonasen en la costa de Asia Menor” (Grimal, 1979, p.254).

Entonces, al estilo romántico, el *topos* del infierno aparece en el cuento de los Grimm bajo la forma de un cuarto ardiente, no sólo como representación simbólica de la prueba, sino también en cuanto expresión de como el imaginario común en la época moderna concebía tal lugar. Además, en oposición semántica al frío, el cuarto ardiente manifiesta la oportunidad

para el héroe de demostrar su valor, puesto que las dificultades que los personajes viven al interior de la habitación permiten a uno de la banda mostrar sus habilidades sobrenaturales. No obstante el estudio comparado de los motivos antecedentes nos ha permitido entender mejor la actitud del héroe hacia los demás, el motivo del infierno realiza una función aún más profunda, en cuanto representa la clave para la catarsis del héroe mismo. Como hemos observado a lo largo de este capítulo, el infierno, en cuanto representación simbólica de la prueba - que consista en una lucha contra las tentaciones más innobles, en un conflicto contra un destino fatal o en el riesgo de vencer lo desconocido, como hacen los personajes de este apartado - es responsable de la elevación espiritual del héroe, lo que le permite redimirse y establecer el modelo ético, que los lectores pueden asumir. Lo anterior ha permitido a Kraneburg (2010) definir los héroes de los cuentos analizados en esta sección como hombres que aceptan su destino, porque están conscientes de que él no les va a contrarrestar, sino que es responsable de su progreso ético y espiritual (p.46). La recuperación por parte de los hermanos alemanes de los temas referidos a la noción de catarsis subraya aún más la resistencia del componente mítico en los cuentos y la proeza de los hermanos Grimm de recuperar la magia y la perfección de la poesía ancestral. Sin embargo, a través del motivo del infierno los protagonistas de los mitos griegos sufren un proceso de adaptación, porque de semidioses infalibles se convierten en meros hombres de carne y hueso, que no luchan contra los impedimentos fatales del cosmos, sino que intentan hacer frente a las fragilidades de su ser.

El estudio de los motivos y de su impacto sobre los cuentos de los hermanos Grimm ha subrayado unos aspectos relevantes, que se deben tomar en cuenta cuando se habla de mitos. Efectivamente, los análisis histórico, estructural y temático de las sirenas, del hilo y del infierno han mostrado la maleabilidad del elemento mítico, que a lo largo de los siglos ha sabido adaptarse a los contextos sociales, políticos y culturales y - en los mismos personajes, objetos y lugares - ha sido capaz de expresar valores diferentes en función de las necesidades de cada época, lo que ha determinado la subordinación de los mitos griegos a los *Cuentos de la infancia y del hogar*. En consecuencia, la presencia de los mismos motivos en narraciones tan lejanas en el tiempo y en el espacio ha permitido reflexionar sobre la resistencia del elemento mítico a pesar de las diferencias socio-culturales de dos entidades distintas, la Antigua Grecia y la Alemania del siglo XIX. Una de las razones principales de tal subordinación mítica a los cuentos populares de los Grimm se debe localizar en un principio fundamental del movimiento romántico, es decir el deseo de conservación y protección de la

riqueza nacional. La consiguiente reafirmación del componente popular del país despertó el interés por el folclore nacional y la Historia, sobre todo por sus elementos irracionales, misteriosos, originarios y primitivos. El hecho que los mitos griegos glorificaban tan bien dichos elementos condujo los artistas románticos a la recuperación nostálgica de personajes, objetos y lugares, protagonistas del mundo mítico griego y a su modificación en función de las necesidades de la época moderna.

Tal proceso fue posible fundamentalmente gracias a la compatibilidad de los dioses y de los héroes griegos con los personajes de los cuentos alemanes. Efectivamente, el pensamiento griego construyó un panteón que, a pesar de su intención de elevar la condición espiritual del alma humana, estaba formado por divinidades antropomorfas que, no sólo se parecen a los hombres en el aspecto físico, sino también viven sus mismas experiencias, experimentan las mismas sensaciones y se enfrentan a las mismas fragilidades, lo que permite a los hombres identificarse con ellas y asumirlas como figuras universales, en cuanto su valor simbólico es aplicable en toda literatura y en toda época. Sin embargo, si se asume que una de las características del elemento mítico es su maleabilidad, cabe preguntarse cuánto de dicho elemento mítico sobrevive al proceso de su reescritura en una época distante y lejana como la del siglo XIX y de qué manera los nuevos componentes sociales, culturales, históricos, típicos del pensamiento romántico, determinan una nueva variedad simbólica y dan nacimiento a una nueva mitología.

**3. ¿UNA DESTRUCCIÓN  
CREATIVA O UNA  
CREACIÓN  
DESTRUCTIVA?**



### **3.1 El alma Romántica de los Grimm: un reino de gigantes y enanos**

A través de los análisis temáticos, históricos y estructurales, realizados en los capítulos anteriores, hemos señalado la universalidad de algunos arquetipos, cuyo valor simbólico se ha transmitido de una época a otra a través de motivos encarnados en personajes, objetos y lugares. Estos motivos, a pesar de su atemporalidad y de su reputación en el imaginario común, pueden apoderarse de una nueva carga simbólica en función del sistema político y religioso de una sociedad y del sistema ético de dicha sociedad, en este caso la romántica del siglo XIX. Además, la observación de la subordinación mítica a los cuentos de los hermanos Grimm ha aclarado que la función de los héroes griegos y romántico-populares consiste en el restablecimiento del orden cósmico y del equilibrio entre hombre, Dios y la naturaleza. Sin embargo, las diferentes reescrituras de los mitos nos conducen a preguntarnos sobre la intención de los Grimm, al momento de retomar dichos contenidos míticos. ¿Se trata, entonces, de una destrucción creativa o de una creación destructiva del elemento mítico? Es a partir de tal interrogante que abordaremos este capítulo. Al final, del estudio comparado ha resultado que unas veces los componentes mitológicos pierden su agarre sobre los personajes y los elementos narrativos de los cuentos de los Grimm, para dejar paso a nuevas soluciones, las cuales reflejan un proceso de subversión de dichos componentes míticos, definido “creación destructiva”. Uno de dichos resultados se manifiesta en la celebración del aspecto monstruoso de algunas figuras textuales, como lo veremos a continuación.

#### **3.1.1 La celebración de la deformidad humana**

En la tradición griega, la oposición simbólica al establecimiento del orden está representada por seres monstruosos, que a menudo amenazan a los héroes con hacerlos volver a un estado de caos cósmico. Esta amenaza es visible en los personajes a través de una condición de turbación espiritual. Sin embargo, los epílogos de todos los poemas míticos han declarado el triunfo resplandeciente del héroe sobre las tinieblas del mal, lo que no podemos decir siempre de los héroes de los autores alemanes, puesto que muchas veces ellos sucumben al encanto de la obscuridad y sus victorias nacen del engaño y de la inmoralidad de sus almas. Por lo tanto, en los cuentos de los hermanos Grimm, el monstruo llega a coincidir con el estado interior del

hombre, lo que significa que el monstruo contra el que se debe combatir ya no está al exterior del héroe, sino que vive dentro de él (Pollet, 1997, p.74). La integridad ética de Heracles, detallada a lo largo del segundo capítulo y capaz de establecer una conexión entre la mitología griega y el cuento popular alemán, en este capítulo está cuestionada, a través del proceso desmistificador de creación destructiva, por “hombrecillos” (Grimm, 2013, p.109) como Pulgarcito y sastres, que no tienen nada que ver con la incorruptibilidad de las tres hilanderas.

El estudio de las disparidades entre mitos y cuentos ha revelado que la rebelión axiológica en los cuentos de los hermanos Grimm se debe sobre todo al diferente uso del recurso literario de lo grotesco, para describir personajes y acontecimientos a lo largo de la narración. Como afirman Edwards y Graulund (2013), lo grotesco se origina de la incongruencia en la base de la yuxtaposición de contrarios (p.20). Dicha definición se encarna en el personaje de Pulgarcito, cuyo nombre expresa precisamente la deformidad de su cuerpo, de acuerdo con lo que la sociedad considera normal. Efectivamente, el protagonista del cuento de los Grimm (2013) “no era más alto que el dedo pulgar” (p.121), lo que produce en los lectores una sensación de distanciamiento y sugestión, objetivo principal de lo grotesco. Sin embargo, la reacción de distanciamiento no se realiza solamente entre el personaje principal y los demás, o entre el protagonista y los lectores, sino que la “yuxtaposición de contrarios” se produce también entre el aspecto de Pulgarcito y las concepciones de la estética clásica, encarnadas en los cuerpos armónicos y bien proporcionados de los héroes griegos, representantes de los ideales de belleza y perfección, no sólo física, sino también ética y espiritual.

Asimismo, lo que Pulgarcito no tiene a nivel de estatura, lo gana a nivel de ingeniosidad: a lo largo del cuento, el “diablillo” (Grimm, 2013, p.122) es capaz de engañar tanto a las personas -es este el caso de los ladrones, que quieren servirse de Pulgarcito para robar al cura- como a los animales, es decir el lobo que, al caer en la trampa del pequeñito, reconduce a este último a su casa, donde sus padres matan al animal. Aunque la sutileza de Pulgarcito recuerde la de Odiseo, tan útil al héroe griego para superar todas las pruebas que lo separaban de Penélope, la manera en la que los dos personajes la utilizan expresa finalidades muy diferentes. Todos los engaños de Pulgarcito se vuelven en contra suya<sup>23</sup> y sirven como advertencia al lector que no quede atrapado en sus mismas trampas; mientras que el ingenio de Odiseo siempre le

---

<sup>23</sup> Aunque Pulgarcito consiga engañar a los dos ladrones, el pequeñito, a causa de su arrogancia, acaba en el estomago de una vaca, de la cual alcanza salir sólo para ser comido enseguida por un lobo. El chico pasa de un peligro a otro, demostrando cada vez la doble índole de los niños, puesto que él se mete en problemas con la inocencia y la inconsciencia típicas de los chicos, pero sale de ellos con el ingenio y la astucia, debidas a la diferente perspectiva con la cual ellos miran al mundo y a sus engranajes.

permite obtener la victoria y demostrar su heroísmo. Sólo necesitamos levantar la mirada hacia el cielo para entender la razón de tal disconformidad entre el mito griego y el cuento alemán. Efectivamente, el ingenio de Odiseo era un talento que la diosa Atenea había dado al héroe, mientras que la astucia de Pulgarcito es toda humana y, en cuanto tal, imperfecta. Por este motivo, autores como Favre (1990), identifican la distinción entre el mito y el cuento popular con la separación entre lo sacro y lo profano (p.56). Si en el mito todo asume un valor sobrenatural, que pretende explicar las leyes eternas del cosmos, en el cuento tanto los personajes como sus acciones y sentimientos se hacen más terrenos con el fin de subrayar la fragilidad y lo grotesco, que están profundamente arraigados dentro del ánimo humano. Aunque unos cuentos de la recopilación de los Grimm posean una fuerte carga religiosa, como se ha visto también en el primer capítulo, la ausencia de lo sacro en otros manifiesta en toda su inquietud la crisis interior del hombre moderno, que no consigue encontrar todas las respuestas a sus dudas en el misterio de la fe, sino que se pierde en la deformidad grotesca de los cuerpos, de las acciones desmesuradas y de los instintos egoístas de la humanidad, generando por momentos un proceso de regresión ética, que coincide con el de creación destructiva realizado por los hermanos Grimm a lo largo de la reescritura de los *Cuentos de la infancia y del hogar*.

### **3.1.2 Lo grotesco: entre ennoblecimiento del héroe y regresión ética del hombre**

Edward y Graulund (2013) explican que una manera grotesca para expresar la resistencia del caos, frente a la amenaza del restablecimiento del orden cósmico por parte del héroe, se realiza a través de la exageración de las dimensiones de los cuerpos (p.79). En su crecimiento desproporcionado, el cuerpo del hombre deja paso a la creación de un monstruo, a una criatura que no es humana, a un ser que establece la frontera entre la civilización y la barbarie: el gigante. El Diccionario de Chevalier y Gheerbrant (1982) lo define como la “imagen de la desmesura”, que puede ser derrotada sólo por la unión entre el poder humano y el divino (p.474). El gigante por excelencia de la mitología griega es Polifemo y se encuentra en la Odisea, precisamente en las costas de la Sicilia. Hijo de Posidón y de la ninfa Toosa, el que fue derrotado por “Nadie<sup>24</sup>”, el más salvaje de todos los Cíclopes, Polifemo provoca horror y

---

<sup>24</sup> Después de las aventuras en el país de los Lotófagos, Odiseo, acompañado por doce hombres, desembarca en otro territorio y decide pasar la noche dentro de una caverna, pero el héroe no sabe que el dueño de la cueva es el

repulsión en Odiseo y sus compañeros de viaje. Según Edwards y Graulund (2013), la deformidad física de Polifemo refleja una monstruosidad interior (p.51), un límite, debido a la fragilidad humana, que el héroe griego tiene que enfrentar y derrotar durante su camino iniciático, con el fin de adquirir el conocimiento de una dimensión ética superior y, en consecuencia, ennoblecer su alma. ¿El arma elegida por Odiseo? El ingenio, por supuesto: como lo cuenta Grimal (1979), “Odiseo y sus compañeros, agarrados al vientre de los carneros, franquearon el umbral de la caverna de Polifemo” (p.441), donde el Cíclope, cegado por el héroe, había encarcelado a los tripulantes.

También los hermanos Grimm (2013) recuperan dicha figura grotesca, como podemos leer en el cuento intitolado “El sastrecillo valiente”. El protagonista del relato utiliza una serie de subterfugios para convencer al gigante de su fuerza física, que le había permitido matar “siete de un cachete” (p.108). Sin embargo, el dicho sastrecillo valiente se olvidó de añadir un detalle relevante: siete no se refería al número de personas, gigantes o quién sabe qué criaturas espantosas que él había matado, sino a las siete moscas, atraídas por la crema comprada de una mujer y muertas con un sólo pedazo de paño. Es así que lo grotesco, encarnado por el gigante, se convierte en los cuentos de los hermanos Grimm a través del proceso de creación destructiva en la proyección de lo ridículo y de la corrupción, que provocan la regresión ética del ánimo humano. El sastrecillo valiente consigue casarse con la hija del rey, así como se cuenta en “El agua de la vida”, pero ese epílogo no sólo infringe los principios clásicos de justicia y verdad, representados por el héroe griego, sino también los valores religiosos de la fe cristiana.

Efectivamente, Chevalier y Gheerbrant (1982) explican que el simbolismo encarnado por la figura del gigante servía a la mitología griega para explicar la relación bidireccional entre la divinidad y el hombre. Dicho de otra manera, Dios necesita la ayuda del hombre para derrotar la crueldad terrestre, simbolizada por los gigantes, y puesto que el hombre es un ser finito - que, a causa de su fragilidad, a menudo tiene que luchar contra sus instintos bestiales - él también necesita a la vez la intervención de Dios (p.474). Por esta razón, el ingenio que Odiseo recibe de la diosa Atenea le permite engañar al Cíclope y salvarse de su crueldad, mientras que el sastre, que nada tiene que ver con el piadoso costurero de “Los dos

---

cíclope Polifemo que, al verlos, inmediatamente intenta comer los hombres. Sin embargo, Odiseo lo desanima con la ayuda del vino, que ha llevado consigo con el propósito de ofrecerlo a los habitantes que lo hayan acogido. Así, el cíclope empieza a beber y, pusiéndose alegre, pregunta el nombre de Odiseo que contesta: “Nadie”. Enseguida, el héroe perfora el único ojo del gigante, que llama en su socorro a los otros cíclopes; estos últimos le preguntan quién le ha atacado, así que Polifemo replica “Nadie”. No comprendiendo la respuesta de Polifemo, los cíclopes piensan que su compañero se ha vuelto loco y se marchan (Grimal, 1979, p.441).

compañeros de viaje”, símbolo de la crisis interior del hombre moderno, que ha perdido su fe en Dios, no consigue liberarse de la brutalidad que atrapa su alma. En consecuencia, si el gigante homérico representa una celebración del heroísmo humano, el gigante de los Grimm se hace el emblema del desorden espiritual y el miedo a los que el hombre moderno sucumbe.

Parece, entonces, que la estatura de los personajes del cuento se traduzca en una escala de valoración de la ética humana. Los pequeños extractos de hombre (Grimm, 2013, p.123), como Pulgarcito o el sastre, con respecto a los gigantes que encuentran a lo largo de su camino, no sólo poseen una escasa estatura, sino también un escaso sentido de la justicia y de la honestidad. El proceso de creación destructiva elaborado por los hermanos Grimm subvierte dichos valores en favor del engaño y del asesinato. Precisamente, a lo largo de la narración el sastre mata a unas figuras con una fuerte carga simbólica, es decir las moscas y el unicornio que, como detalla el Diccionario de Chevalier y Gheerbrant (1982), representaban para los griegos respectivamente la omnipresencia y la manifestación de la divinidad (p.652, 569). En este sentido, el proceso de creación destructiva permite al hombre moderno matar no sólo a los valores míticos del pensamiento griego, sino también a Dios. Si bien parece que los personajes de los cuentos de los Grimm no adviertan su ausencia, el dolor de su pérdida se insinúa en la conciencia del lector que ve en los monstruos – que, como se habría entendido, no son los gigantes, sino los hombres - el reflejo de su interioridad y de su involución ética. Asimismo, lo grotesco es el mejor método para realizar tal transgresión de los valores clásicos y religiosos porque, a través de la alteración de las proporciones del cuerpo humano, empuja al lector a reflexionar desde una perspectiva diferente.

En el contexto del siglo XIX, ya no se trata para el héroe de recorrer un camino, que empieza en la plenitud de la naturaleza exterior y, al final, comprender que en realidad él está recorriendo una fase de ennoblecimiento espiritual al interior de sí mismo. Héroes como Pulgarcito y el sastrecillo valiente miran al mundo de manera introspectiva, es decir del interior al exterior, puesto que las inquietudes, las fragilidades, los miedos de su alma son tan violentos y agudos que expanden alrededor del hombre, fundiéndose en la deformidad de los cuerpos y en la aberración de sus comportamientos. Esencialmente, lo que antes los griegos utilizaban como medio para destacar el valor del héroe, se convierte en los cuentos de los hermanos Grimm en el instrumento máximo de expresión del profundo malestar de la conciencia romántica, atrapada entre el rechazo de compartir los valores de un mundo que no reconocía como el suyo y la imposibilidad de recuperar en toda su integridad el sistema de valores y creencias en la base del pensamiento griego.

Como declara también Pierre Albouy (citado en Brunel et al., 2000), al hombre Romántico no le queda más que desvestir al mito de su carácter religioso y recubrir el “conjunto narrativo tradicional” (p.125) con significados nuevos y, como se ha visto, a veces desconcertantes. A partir de estos postulados, podemos inferir que la exageración de los cuerpos en los cuentos de los hermanos Grimm simboliza fundamentalmente un asalto a la racionalización del mundo y de los fenómenos cósmicos que lo caracterizan, para dejar paso a la supresión de los límites entre la normalidad, convencionalmente considerada, y la anormalidad, perseguida de manera obsesiva por los autores románticos. Si lo grotesco es, entonces, el instrumento por medio del que se realiza tal subversión ética, ¿cuál es su finalidad? Edwards y Graulund (2013) afirman: “un cuerpo grotesco que es incompleto o deforme nos obliga a cuestionar lo que es humano” (p.16). Podemos adjuntar que ese cuerpo grotesco nos invita también a buscar la verdad no sólo en el canto de las sirenas, como se ha visto en el capítulo anterior, sino también en la vulnerabilidad del hombre que, aunque aspire al modelo ético griego, queda atrapado en este pequeño gran reino, que es su alma. Sin embargo, la rebelión axiológica elaborada por los hermanos Grimm no produce sólo la deformación física y ética de los personajes, sino también un cambio de dirección a lo largo del camino que ellos recorren. Es por eso que, mientras los héroes griegos se elevan hacia la bóveda azul, los populares bajan hasta los abismos terrestres.

### **3.2 Un vaivén constante entre cielo y tierra**

Lo inhumano en los *Cuentos de la infancia y del hogar* no se expresa sólo por detalles sangrientos y cuerpos grotescos, sino también a través de las acciones de unos personajes, que se revelan muy distantes del recuerdo de los héroes celebrados en la mitología griega. Los cuentos, como “El rey Pico de Tordo” y “El acertijo”, donde aparecen dichos personajes subversivos, rompen la contigüidad semántica del heroísmo, de lo místico, de lo ético, para manifestar su índole antiheroica, profana e inmoral. Si definimos la estructura de los cuentos como un juego de perspectivas, observaremos que los personajes de los Grimm tienen principalmente dos posibilidades de desplazamiento: hay héroes modernos que, a pesar de sus fragilidades y fracasos, recuperan el modelo griego y recurren una evolución espiritual, que les eleva desde la finitud terrestre hasta el plano épico y divino; mientras que hay antihéroes cuyo trayecto, aún vertical, se realiza de arriba hacia abajo; del orden celestial hacia el

desorden terrestre y los abismos del alma. Lo que se propone el estudio a lo largo de esta sección es la explicación de dichos movimientos paralelos y opuestos.

### **3.2.1 El movimiento ascendente**

Tal trayecto es lo recorrido por la princesa del cuento intitulado “El rey Pico de Tordo”. Los hermanos Grimm (2013) detallan una descripción de una princesa que, como podemos ver en las siguientes líneas, no es la que estamos acostumbrados a leer:

“(…) era tan horrible en su espíritu, tan orgullosa y tan arrogante, que ningún pretendiente lo consideraba adecuado para ella. Los rechazaba uno tras otro, y los ridiculizaba lo más que podía” (p.267).

En función de estas palabras podemos afirmar que el personaje principal al comienzo del cuento se mueve a un nivel ético bastante bajo, sostenido por el orgullo y la soberbia. El primer paso de la princesa en su ascensión ética hacia el cielo ocurre al encontrar el rey Pico de Tordo. Efectivamente, la presencia de dicho personaje al lado de la princesa y el modelo ético que él representa serán fundamentales para la redención de la joven y para desencadenar su movimiento ascendente hacia la dimensión heroica. Como todos los héroes, también la princesa se ve obligada a enfrentar muchas pruebas antes de obtener su felicidad. A causa de su ingratitud y de su insolencia, el padre le casa con un músico que vivía en una “pequeña choza” (Grimm, 2013, p.268); allí la princesa, parafraseando las palabras de su marido, tiene que hacer por si misma lo que quiera que se haga, es decir encender el fuego, cocinar la cena, “levantarse temprano para poner en orden” la casa y, como todas las personas que no poseen una corona en su cabeza, trabajar. De esta manera, “sus delicadas manos” se estropearon a fuerza de tejer y confeccionar canastas y “sus suaves dedos” empezaron a sangrar a causa del “duro hilo” (p.269). Al contrario de lo que ocurre en “El sastrecillo valiente”, es imposible de sentir desprecio hacia la princesa. Efectivamente, como ya hemos visto en los capítulos anteriores, una de las fortalezas de la literatura de los hermanos Grimm, una fortaleza que determinó también el impacto que los cuentos de los dos hermanos alemanes tuvieron sobre los lectores de las épocas siguientes, consiste en el establecimiento de un contacto empático

entre el personaje del cuento y el lector a través de situaciones y citas<sup>25</sup>, que ayudan al segundo a reconocer en el primero unos detalles que caracterizan su vida. En consecuencia, para que el hombre moderno pudiese reconocerse en las acciones y los sentimientos de los personajes del cuento, los autores de los *Cuentos de la infancia y del hogar* necesitaban héroes tan modernos, que se equivocasen, se lesionasen y lloresen amargamente cuando se arrepentían.

Precisamente en el momento de su arrepentimiento, como ocurre en el relato “La hija de la Virgen María” analizado en el primer capítulo, la heroína moderna, así podemos definir la princesa, cumple el último paso del movimiento ascendente hacia la dimensión celestial. A nivel de la narración, dicho avance está expresado por la boda celebrada entre la princesa y el rey Pico de Tordo que, por amor a la joven, se había disfrazado de músico “para abatir el espíritu de orgullo” (Grimm, 2013, p.270) que encadenaba a su querida. Si analizamos el relato desde la perspectiva del pensamiento griego, el movimiento ascendente de la princesa es el mismo realizado por los participantes de los ritos iniciáticos, puesto que en ambos casos la etapa final es la redención catártica, como hemos observado también en el segundo capítulo. Efectivamente, tanto la princesa como los iniciados, pasan unas pruebas para elevarse hacia una condición espiritual mejor. Sin embargo, las pruebas de la heroína moderna no consisten en combates contra animales feroces o en cruzar cavernas oscuras y pobladas por quién sabe qué criaturas; su lucha se realiza toda al interior de su alma y la obscuridad que tiene que cruzar es la originada por la humillación y el escarnio de los demás. El jinete borracho, otro disfraz del rey Pico de Tordo, lejos de ser el príncipe azul que salva a la princesa montado en su caballo blanco, se hace la imagen de la locura, es decir la reacción de los hombres frente a una situación insoportable (Brunel, 1988, p.77), mostrando así todo lo ridículo y casi risible, que puede resultar el hecho que los hombres se alejen de sí mismos y de su verdadera índole.

Efectivamente, la risa es otra reacción provocada por lo grotesco de las acciones humanas en los relatos de los Grimm. El filósofo inglés Hobbes (como se citó en Edwards y Graulund, 2013) sostiene que los que se ríen de alguien se encuentran en una posición de superioridad

---

<sup>25</sup> Por ejemplo, cuando su marido la envió a vender unos utensilios de barro en la plaza del país, la joven se avergonzó mucho y tenía miedo que alguien del reino de su padre pudiese verla y burlarse de su condición. Sin embargo, su marido le había ordenado que se sentase allí e hiciese comercio, así que los autores escriben: “Pero no había alternativa. Ella tenía que estar allí, a menos que escogiera morir de hambre” (Grimm, 2013, p.269). Efectivamente, la hambre era una condición que las clases más bajas de la sociedad del siglo XIX conocían muy bien y temían profundamente, así que estaban dispuestas a dejar de lado la vergüenza y realizar los trabajos más humildes, aún en cambio de un sólo pedazo de pan.



(p.120), que sea social, cultural o ética. La risa es la finalidad del grotesco buscada al final del apartado anterior, puesto que ella consiste en separar lo familiar de lo ajeno, lo normal de lo anormal, lo humano de lo inhumano. En este sentido, el rey Pico de Tordo llega a coincidir con todo lo que es familiar, normal y humano, puesto que no sólo es capaz de adaptarse a las condiciones de una vida humilde y al cansancio del trabajo, sino también su ánimo gentil y afable le permite perdonar a la princesa, que se había mofado de él. Por su parte, la princesa, heroína moderna, se identifica en los rasgos de lo ajeno, lo anormal y lo inhumano, dado que su personalidad se opone a toda forma de éxito y a toda forma de marco ético. En consecuencia, este personaje encarna a la perfección la opinión de Kirsten Hoving (como se citó en Edwards y Graulund, 2013) al afirmar que “lo grotesco puede negar lo humano y a la vez subrayar lo inhumano (...). Lo inhumano es la alteridad que siempre puebla lo humano desde el interior” (p.99). Efectivamente, a través de su aridez ética y del fracaso de todas las pruebas, la princesa del cuento expresa el doble que la habita, lo que en la sección anterior llamamos monstruo, enemigo principal que la heroína debe combatir en cada etapa de su movimiento ascendente hacia la redención. Los que no consiguen cohabitar con esta doble esencia para elevarse hacia el cielo recurren un camino de descenso, que los configura como antihéroes y que, como lo veremos en el siguiente apartado, se constituye en la imagen por excelencia de la rebelión axiológica en los cuentos de los Grimm.

### **3.2.2 El movimiento descendente**

Como han demostrado los resultados del método histórico, el entusiasmo inicial suscitado por los acontecimientos que desencadenaron la Revolución Francesa en 1789 se convirtió muy pronto en un sentimiento de desencanto y decepción, a causa del fracaso de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, exaltados por los partidarios de tal lucha. En consecuencia, un cambio tan político como social no pudo sino afectar también al contexto literario de la época y fue así que a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX nació el movimiento romántico, cuya doctrina fue formulada por hombres atrapados en una sociedad mecanicista, que les había quitado no sólo la libertad de expresión, sino también la fantasía, para dejar paso a la incertidumbre y a profundas contradicciones (Caretto y Luti, 1985, p.117-118). Efectivamente, el hombre moderno vivía un combate interior entre dos aspiraciones opuestas. La primera correspondía al deseo de superar dichas contradicciones a través de la

recuperación de la mitología griega, mientras que la segunda coincidía con la tentación de sucumbir al proceso de deshumanización causado, como ya hemos detallado en el primer capítulo, por las nuevas máquinas de la sociedad moderna.

¿Qué aspiración sería la ganadora? Los cuentos de los hermanos Grimm parecen proporcionar la respuesta: en relatos como “El acertijo” el drama del hombre moderno, aunque no pueda ser resuelto, llega a la creación subversiva de una nueva mitología, lo que hemos definido “destrucción creativa”, donde la resistencia de personajes y motivos pertenecientes al mundo griego sólo sirve para desmitificarlos y oponerlos al portador de los nuevos valores, que sea el antihéroe. Brunel (1988) define dicha figura como “el hombre que sólo conoce a la miseria y a la soledad (...) un individuo inevitablemente condenado al fracaso, consecuencia ineluctable de su imposibilidad a ser” (p.16). En este sentido, es necesario recordar que los artistas románticos pudieron dar vida a una nueva mitología sólo a partir del ejemplo griego. Por lo tanto, es posible encontrar antihéroes en los cuentos de la Antigua Grecia también; entre ellos se destaca el más disputado por las literaturas de todas las épocas y que, precisamente por sus contradicciones, fue tan amado por los hermanos alemanes: Odiseo.

Efectivamente, dicho personaje no está recordado sólo por sus aventuras gloriosas o por el amor que sentía por Penélope, sino también por unas acciones bastante discutibles. En este sentido, Mallarmé (1880) detalla que Odiseo mata a todos los que se atreviesen entre él y su destino, miente y engaña cada vez sea necesario para su supervivencia; además, cuando está demasiado aburrido, traiciona<sup>26</sup> a la misma Penélope y, en el epílogo del poema homérico, no duda en ahorcar todas las criadas de su mujer que no se habían opuesto a la invasión de los Pretendientes (p.99). Estamos, obviamente, frente a un caso de una ética contraria a la moral y sobre todo frente a una lógica descendiente del personaje, quien se deja llevar por la violencia y, en ocasiones, por la corrupción moral. Es en este tipo de comportamiento que encontramos los rasgos de la figura del antihéroe, corroído no sólo por la miseria material, sino también por la miseria espiritual.

En este sentido, el protagonista de “El acertijo” no parece muy diferente de Odiseo. Tal como lo anticipa el título del relato, el hijo del rey consigue casarse con la princesa de otra ciudad sólo gracias a su ingenio y pragmatismo. Sin embargo, por más que su conducta traicione

---

<sup>26</sup> La mitología nos proporciona una lista interminable de hijos nacidos de las aventuras amorosas vividas por Odiseo a lo largo de sus expediciones. Como detalla Grimal (1979), muchas veces dicha lista “se modificaba a capricho de los autores de genealogías, con objeto de proporcionar títulos de nobleza a todas las ciudades italianas, en tiempo de Catón” (p.534).

unas veces una tendencia antiheroica, Odiseo posee tres elementos, ya analizados a lo largo de los capítulos anteriores, que le impiden que recorra un camino descendiente: el apoyo de unas divinidades, la fatalidad de la suerte y el amor por Penélope. Por el contrario, el príncipe de los hermanos Grimm (2013) vaga “mucho tiempo sin rumbo fijo” (p.248), ningún dios está agradecido por sus victorias y, seguramente, no es por amor que se celebra su boda con la princesa. Efectivamente, ella había intentado resolver por todos los medios el acertijo puesto por el príncipe y, cuando el joven demuestra que durante la noche ella se había deslizado hasta su lecho para preguntarle la solución del enigma, la decisión de los jueces de aceptar el casamiento entre los dos está pronunciada como una sentencia, más que una bendición. En este sentido, Kraneburg (2010) afirma que cuando el hombre se mezcla a las pasiones y a las aspiraciones del mundo sensible - como es el caso del príncipe de los Grimm, que sólo está orientado hacia el poder y el dinero - “su conciencia del mundo espiritual se hace más ofuscada” (p.47), lo que provoca su camino descendiente hacia la aridez interior y el alejamiento de la presencia mística.

Hemos estudiado la manera en que los relatos de los Grimm nos orientan hacia la idea que el hombre moderno ha perdido a Dios. Lo anterior puede explicarse si pensamos que los autores alemanes retomaron los motivos de la mitología griega para profanarlos y hacerlos símbolos de una sociedad nueva a través del proceso de creación destructiva. Por ejemplo, en “El acertijo” la mesa podría ser estudiada en un sentido totalmente diferente del estudiado en el primer capítulo, puesto que dicho objeto cumple un descenso vertical desde catalizador de la manifestación divina hasta lugar de muerte, en cuanto allí la bruja y los ladrones comen “una sopa hecha con la carne del cuervo” (Grimm, 2013, p.248) envenenado. Como podemos ver, entonces, cuando el cuento rompe la contigüidad con la carga religiosa del mito griego, la narración desborda de representaciones grotescas, de pruebas fracasadas, de antihéroes que engañan y matan, en suma de lo que hemos definido lo inhumano. A la luz de estos resultados, parecería, entonces, como si la luz no es la única cosa que invade todos los rincones de una habitación, puesto que la deformidad también consigue apoderarse de personajes, objetos y lugares. En esta lógica, si los mitos celebraban el heroísmo de la humanidad, los cuentos de los hermanos Grimm, en función de las necesidades y de las inquietudes que reprimían su sociedad, prefirieron venerar su otra esencia, es decir lo inhumano, última etapa del movimiento descendiente recorrido por el hombre moderno. Éste último, representado por lo grotesco y lo deforme, se convierte en el dios de la destrucción creativa, es decir la nueva mitología romántica-moderna, cuyos protagonistas se identifican

con los antihéroes, que normalizan y legalizan lo que la mitología griega rechazaba y temía. Las rutas mitológicas del cielo y de la tierra parecen, entonces, abarrotadas por un vaivén constante de héroes, que se dirigen hacia el primero, y de hombres, que se pierden irremediabilmente en los cruces de la segunda. En cualquier caso, que la destinación sea el cielo o la tierra, lo realmente revolucionario por lo que se refiere al héroe moderno es que el único viaje cumplido en los cuentos de los hermanos Grimm es el que el antihéroe recorre dentro de su alma y cuyo punto de partida es la deformación. ¿Y cuál es la meta de dicho recorrido? Su redención, lo que vamos a detallar a continuación.

### **3.3 El curso evolutivo desde la deformación hasta la redención**

Intentaremos ahora verificar si los hermanos Grimm son los afortunados que encontraron las respuestas a las cuestiones puestas en el primer capítulo, es decir el valor de su identidad y el sentido de su existencia. El estudio no quiere fijar la universalidad de dichas respuestas, puesto que cada hombre es llamado a buscarlas por sí mismo. Además, dado que la verdad también, al igual que los mitos, tiene muchas versiones de sí misma, el análisis de la subversión mítica en los cuentos de los autores alemanes sólo aspira a introducir la interpretación elaborada por los Grimm. A lo largo de este trabajo, la revisión de las voces de los personajes, así como la descripción de sus cuerpos y la sucesión de sus acciones, nos ha permitido observar que los dos hermanos constataron una visión dual tanto en su vida como en su literatura, puesto que los cuentos también muestran el conflicto entre dos realidades simbólicas y éticas opuestas. Éste parece ser el principio fundador de de la recopilación, expresado a través de un proceso narrativo de metamorfosis y realizado a lo largo del camino iniciático por la figura revolucionaria del héroe popular. Como todos los ritos iniciáticos, el camino del héroe popular tiene un principio y un fin. A través del método estructural, el estudio los ha identificado con dos conceptos, que sean la deformación y la redención. El cuento “Los regalos de los gnomos” introduce muy bien la primera fase del camino iniciático y nos permite describir una de las identidades en la base del dualismo, que constituye el pensamiento de los Grimm.

### 3.3.1 La deformación: consecuencia de la fragilidad humana

La avaricia y la ambición son dos atributos profundamente arraigados en la naturaleza humana de todas las edades históricas. Los hermanos Grimm (2013), como cuidadosos observadores del multifacético mundo de las fragilidades humanas, lo percibieron sin esfuerzo, como se puede ver a partir de estas líneas: “Y se durmió por último, con la dulce esperanza de despertar al día siguiente rico como un Creso” (p.198). Según los autores alemanes, dichas fragilidades primordiales pueden ser consideradas las causas principales de la deformación ética sufrida por la humanidad. Ya la mitología griega intuyó la peligrosidad y las consecuencias de la avaricia en la vida de los hombres, lo que la empujó a crear inmediatamente un personaje que pudiera servir de advertencia a la sociedad entera: el rey Midas. Como explica Grimal (1979), dicho personaje aparece en muchas leyendas bajo la forma de monarca de Frigia; la versión de Ovidio lo introduce al lado de Sileno<sup>27</sup>, que “se había dormido lejos del cortejo de Dioniso, en las montañas de Frigia” (p.356). Al no ser reconocido, Sileno fue encadenado y conducido al rey Midas quien, siendo un iniciado en los misterios de Eleusis, reconoció la verdadera identidad del prisionero, lo liberó y lo recondujo al cortejo de Dioniso. Como recompensa por parte del dios, Midas “pidió que todo lo que tocase se transformase en oro” (Grimal, 1979, p.356). Sin embargo, a la hora de comer dicho regalo se convirtió en una maldición, puesto que todo brebaje y cualquiera alimento se transformaban en metal. Por esta razón, el rey codicioso “suplicó a Dioniso que le retirase este pernicioso don” (Grimal, 1979, p.357).

Si los dioses griegos siempre parecen escuchar los ruegos de los humanos, la entidad sagrada de los cuentos de los hermanos Grimm hace caso omiso de esos clamores. A causa de su avaricia, “el herrero se vio obligado a llevar toda su vida sus dos jorobas y a ocultar bajo su gorro su cabeza sin un pelo” (Grimm, 2013, p.198). En efecto, comprobamos que la intención de los autores románticos no consistía en la celebración de dioses piadosos, sino en poner el énfasis en la fragilidad humana. Por ejemplo, la calvicie y la deformidad física del herrero señalan la metamorfosis regresiva del hombre que cede frente a las tentaciones, en este caso al dinero. La codicia del herrero se destaca mayormente en oposición a la misericordia y a la

---

<sup>27</sup> Generalmente es el nombre que se atribuye a los sátiros ancianos, pero en la leyenda del rey Midas Sileno está introducido como el preceptor de Dioniso. Aunque el sátiro fuese muy sabio, él era considerado una criatura muy fea, puesto que “tenía la nariz chata y la mirada de toro” (Grimal, 1979, p.480). Los artistas a menudo lo retrataron montado en un asno y en estado de embriaguez.

humildad del sastre, que está dispuesto a compartir la riqueza recibida por los gnomos con su compañero. El proceso de metamorfosis, propulsado por la fragilidad del herrero, coincide con el proceso de subversión mítica realizado por los hermanos Grimm en los *Cuentos de la infancia y del hogar*. En efecto, la recopilación de los dos autores alemanes convierte los míticos héroes griegos - tal como Odiseo, que no sucumbió al canto de las sirenas - en pobres que, al contrario, ceden a las tentaciones y, a pesar de su arrepentimiento<sup>28</sup>, tienen que llevar el peso de su debilidad espiritual toda su vida. La incapacidad de una metamorfosis que se realice en dirección opuesta, es decir de manera progresiva, está expresada a nivel simbólico por los carbones que, en lugar de convertirse en oro como la primera vez, quedan “muy negros” (Grimm, 2013, p.198). El herrero, así como el hombre Romántico, no puede cambiar su condición, lo que lo empuja a aislarse en el tormento de su imperfección y en el regusto de sí mismo. Sin embargo, la joroba no representa solamente el fracaso personal, sino también hace parte importante del rito iniciático, que el sastre y el herrero efectúan en la cumbre de la colina, como confirma también la siguiente escena del cuento:

(...) se cerró el círculo y los pequeños seres comenzaron a cantar y a bailar dando saltos prodigiosos; el vejete tomó un cuchillo muy grande que pendía de su cintura, se puso a arreglarle y en cuanto le hubo afilado bastante bien, se volvió hacia los forasteros que se hallaban helados de espanto. Mas no fue muy larga su ansiedad; el anciano se acercó al herrero y en un abrir y cerrar de ojos, le rapó completamente la barba y los cabellos (...). (Grimm, 2013, p.197)

La imagen de los gnomos que cantan y bailan alrededor del sastre y del herrero remite a las plegarias, que los iniciados dirigían a los dioses bajo la forma de cantos y bailes. En la mitología griega, éstos últimos eran considerados instrumentos para comunicar con la divinidad y penetrar el secreto de la plenitud cósmica, puesto que se concebía la música como la manifestación de la armonía entre todos los astros del cosmos (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.655), al tiempo que la danza acompañaba el hombre durante la liberación del alma de su cuerpo. Chevalier y Gheerbrant (1982) afirman también que la danza ritmada por los tambores, que sea la unión entre el baile y el canto, permitía el ascenso del hombre hacia el mundo de los espíritus (p.337).

---

<sup>28</sup> “Conoció entonces que era castigado por su avaricia y comenzó a lanzar profundos gemidos” (Grimm, 2013, p.198): con esta cita los Grimm quieren declarar la mala conciencia del herrero, así como en “La hija de la Virgen María” las lagrimas expresan la culpabilidad del personaje.

Si el cuento parece recuperar dichos elementos del mundo griego como imagen de un rito de iniciación, que el héroe tiene que superar, la acción cumplida por el gnomo anciano de cortar la barba y el pelo de los viajeros rompe la continuidad con la mitología griega, desacralizando la simbología en la base. Como detallan Chevalier y Gheerbrant en su Diccionario (1982), la barba es el emblema de la sabiduría, de la virilidad y del valor (p.107). En consecuencia, su remoción coincide con dicha ruptura entre el mundo antiguo y el moderno, demostrando otra vez la imposibilidad de una recuperación mitológica absoluta. Si los hermanos Grimm expresan todo el pesimismo romántico a través de la figura del herrero, la del sastre parece despertar el componente opuesto del dualismo en la base del pensamiento de los dos autores, que hundía sus raíces en el cristianismo ferviente de los hermanos: la posibilidad de redención para el hombre.

### **3.3.2 La redención: resultado de una progresión ética**

Al referirse a la historia del mito en la literatura, Brunel (Brunel et al., 2000) afirma: “Con frecuencia se ha considerado la historia literaria de un mito como la historia de su desvalorización” (p.126). El proceso de subversión mítica analizado a lo largo de este capítulo parece corroborar el pensamiento de Brunel. Sin embargo, los *Cuentos de la infancia y del hogar* narran también la historia de heroínas que están dispuestas a sacrificarse para salvar a sus hermanos, como se ha visto en el primer capítulo, y de héroes que no se dejan quemar de las llamas del infierno, como se ha detallado en el segundo. Dichos superhombres, sobre el modelo de Heracles y Odiseo, recorren el camino de la redención, enfrentando a sus fragilidades de hombres y sufriendo una metamorfosis, a veces larga y penosa, pero inevitable para su éxito.

Eso y mucho más es lo que ocurre en el cuento “Los siete cuervos”, donde la esperanza de crear una mitología nueva, que pueda reflejar la ansiedad y las contradicciones románticas, se manifiesta con todo su encanto y desconcierto. Ya el título del cuento anuncia dicho proceso de metamorfosis: los siete cuervos son, en realidad, siete hermanos convertidos en aves a causa de la maldición de su padre, que les había encargado recoger el agua al pozo para bautizar a su otra hija, la cual estaba gravemente enferma y se temía que pudiese morir. La imagen del cuervo no es banal, al contrario, tal como nos dicen Chevalier y Gheerbrant

(1982), el cuervo es “el ave negro de los Románticos”, el símbolo del “miedo a la infelicidad” (p.285). La metamorfosis de los hermanos representa, así, el precio a pagar por su ambición puesto que, con la prisa de complacer a su padre, todos los baldes se les escapan de sus manos, caen al fondo del pozo y, por consiguiente, los jóvenes no logran traer el agua a su familia. Sin embargo, los hermanos del cuento no son los únicos cuervos de la literatura. Grimal (1979), por ejemplo, nos cuenta que Licio - hijo de Clinis, un babilonio “rico y piadoso” (p.110) - sufrió el mismo destino<sup>29</sup>.

En cualquier caso, la metamorfosis sólo es la primera etapa del camino catártico de los siete hermanos. En el cuento, la última etapa del recorrido hacia la redención está encomendada a su hermana, que les busca literalmente en tierra y en cielo con el fin de encontrarlos y romper el hechizo. Como ya lo hemos comprobado a lo largo del primer capítulo, la heroína encuentra sus respuestas en las estrellas: ellas le dan un trocito de madera para abrir la puerta del castillo encantado, situado en la cumbre de una montaña de cristal, donde los hermanos vivían víctimas de la maldición. Sin embargo, no basta con que la joven corra el riesgo de quemarse a causa de su proximidad al sol o de morir de frío cerca de la luna; la heroína moderna está sometida a una odisea de pruebas y de consiguientes fracasos, puesto que ella descubre “con inmensa pena” (Grimm, 2013, p.240) que también ha perdido el don recibido por las estrellas. Precisamente en este momento, donde parece que todo esté perdido y la humanidad se manifiesta en toda su fragilidad, los hermanos Grimm cambian el rumbo de su pensamiento y crean la nueva mitología, la que hemos definido destrucción creativa. La heroína, que hace “rodar el dedito en la cerradura” (Grimm, 2013, p.240) de la puerta del castillo, anuncia una verdad tan moderna como los hombres que la comparten: equivocarse es humano, pero el hombre todavía puede merecer su redención, admitiendo sus fragilidades y su finitud.

Si ese es el principio sobre el que se funda la destrucción creativa, el nuevo héroe no puede ser más un semidiós que nunca fracasa, sino que se presenta como un hombre que, a pesar de sus errores, sabe encontrar soluciones originales a las dificultades de su vida gracias al ingenio y a la humildad, reconociendo así que la redención pasa de manera obligatoria a

---

<sup>29</sup> Clinis a menudo acompañaba al dios Apolo al país de los hiperbóreos, donde se podía ofrecer asnos en sacrificios a las divinidades. Clinis también quería añadir esta práctica religiosa en su reino, pero Apolo no se lo consintió. El hombre hizo la voluntad de Apolo, pero sus hijos desobedecieron. El dios, que quería mucho a Clinis, se apiadó y, en vez de matarle, lo transformó en ave, junto a todos sus hijos.



través del fracaso<sup>30</sup>. El héroe se encuentra, entonces, en el centro de estas fuerzas opuestas, una que aspira a separar los componentes cósmicos con el fin de atraparlos de nuevo en el desorden y otras que luchan para que dichos componentes puedan quedar unidos en el equilibrio del cosmos, lo que corresponde a la necesidad de los artistas románticos de rechazar las formas y los valores clásicos a causa de su incompatibilidad con el mundo moderno y a la vez el deseo de recuperarlos, para apropiarse de nuevo de las notas de la poesía ancestral.

En consecuencia, el héroe moderno debe encontrar la solución a dicha dualidad en la sencillez de su vida terrestre y no necesita practicar ningún Misterio para descender al infierno, porque éste arde dentro de él. Sin poder contar con la ayuda de los dioses, él tiene que encontrar en las rutas terrestres el medio para exorcizar el miedo a la muerte. Así, un simple beso, el que la joven da a los siete cuervos con el fin de transformarlos de nuevo en sus hermanos, llega a ser la clave para la redención de los personajes. El camino, que simboliza la búsqueda de la verdad y de la serenidad interior, define la progresión ética del héroe que, en los innumerables fracasos, admite sus fragilidades y, en la admisión de sus fragilidades, se eleva hacia el plano divino, recordando los epílogos míticos. En este sentido, el héroe griego y el héroe moderno de los Grimm se asemejan, en cuanto ambos se proyectan en recorridos de mejoramiento ético.

A partir de las premisas anteriores, postulamos en el tercer capítulo la presencia de una estructura bipolar, que Brunel (1992) ha reducido a la yuxtaposición de los oxímoros “creación destructiva” y “destrucción creativa” (p.58). A la luz del marco de valores cristianos, que se había afirmado en el siglo XIX, y de los acontecimientos políticos, que llevaron a la formación de nuevas identidades nacionales, la literatura romántica actuó una revolución de los principios clásicos, expresados por la mitología griega, en favor de la recuperación de las tradiciones y de la realidad social de la época. Dicha sociedad se caracterizaba por el nacimiento de los “estados naciones”, es decir nuevas identidades políticas dedicadas a la búsqueda de una unión - que se realizase a nivel lingüístico, cultural, histórico y étnico – y a la vez del enraizamiento de los valores de la fe cristiana, lo que obligaba a los autores alemanes a distanciarse del paganismo celebrado por los mitos griegos. Dicho distanciamiento se refleja claramente a nivel estructural en la predilección por lo

---

<sup>30</sup> A lo largo del cuento todos los personajes se equivocan por lo menos una vez: los hermanos pierden sus baldes, el padre maldice a sus hijos y la madre oculta ese secreto con el fin de olvidar la tragedia. Sin embargo, ninguno de ellos se da por vencido, lo que nos permite afirmar que la tenacidad define la frontera entre el fracaso y el éxito, entre la condena a la deformación y la catarsis de la redención.

grotesco y por la creación de elementos deformes, que pudieran oponerse a lo que el imaginario común siempre había definido como normal y ordenado. Dicha creación, originada por el pesimismo romántico, suponía la destrucción de los valores clásicos de belleza, valor y perfección, ya inadecuados para expresar la angustia y el desencanto del hombre moderno hacia un mundo en decadencia.. Los monstruos se hacen, así, los embajadores de dicha “creación destructiva” y los símbolos de la necesidad de una regeneración radical del hombre, que pudiese enseñarle a vivir en este nuevo mundo (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p.644).

Sin embargo, el mensaje subversivo proporcionado por lo grotesco nos permite identificar el componente opuesto de la estructura dual en la base de los cuentos de los Grimm, es decir la “destrucción creativa”, puesto que la rebelión axiológica condujo a la creación de nuevos dioses y valores. El estudio de lo grotesco en los cuentos ha demostrado que lo inhumano, lo que los griegos suprimían, en realidad es algo que vive dentro del hombre y la única manera de redimirse se encuentra en la coexistencia de dicotomías tales como bien y mal, luz y sombra. La celebración de las fragilidades humanas es, entonces, responsable de la elaboración de la mitología romántica-moderna, una mitología que Brunel (1992) define también como la “del aniquilamiento” (p.58). Por esa razón, a pesar de la resistencia de los motivos de la mitología griega en los relatos de los dos hermanos, la subordinación mítica en los cuentos de los Grimm sólo manifiesta la nostalgia de los autores románticos por una época, donde el hombre todavía vivía en armonía con la naturaleza y daba sentido a su existencia a través de una cosmogonía bien definida. Simultáneamente, la incompatibilidad de dicha armonía y de los valores clásicos del mundo griego con la realidad social, política y ideológica del siglo XIX, ya descrita como pesimista y decepcionada, induce académicos como Favre (1990) a afirmar que “el mundo maravilloso del cuento aspira a ser humanizado” (p.55), lo que nos permite ver en los antihéroes nuestro mismo reflejo y creer que, aún sin alas ni favores especiales, todavía podemos aspirar a una redención y encontrar el secreto de nuestra felicidad.

## CONCLUSIONES

Aunque los cuentos de los hermanos Grimm parezcan estar de acuerdo con los mitos griegos por lo que se refiere a la fórmula que da comienzo a la magia del texto, ellos llegan a una conclusión no sólo diferente, sino también original e inesperada, como lo demuestran los resultados del estudio comparado. De hecho, la estructura dual identificada a lo largo de estos capítulos se manifiesta también en las líneas finales de los relatos de la recopilación, donde a menudo coexisten la catarsis producida por la redención y el desconcierto de la condena, lo que sugiere a Dominique Peyrache-Leborgne (2017) definir los cuentos de los hermanos Grimm “una especie de oxímoron exagerado” (p.105). En este sentido, algunos finales expresan la visión pesimista de los hermanos Grimm, que impide a los personajes de los cuentos vivir “felices para siempre”, prefiriendo centrarse en el tormento y la miseria humana.

Por medio de las palabras y los acontecimientos que determinan el desarrollo y el ritmo de la narración hasta su final, hemos analizado no sólo la resistencia de los arquetipos míticos - que a partir de la Antigua Grecia han sido recuperados y muchas veces reescritos por la época romántica del siglo XIX - sino también las razones por las que de manera frecuente los hermanos Grimm han elegido concluir sus relatos con finales dramáticos, no obstante se tratase de cuentos de hadas. El motivo más probable identificado por el estudio puede ser que ellos miraron a los mitos griegos desde una perspectiva ya lejana en el espacio y en el tiempo, lo que suscitó en su ánimo y sobre todo en sus plumas sensaciones intensas, a menudo contradictorias, que se pueden expresar en la dicotomía nostalgia/subversión.

En el primero y en el segundo capítulo, el análisis de dicha dicotomía se resuelve en el predominio del primer componente, que sea la nostalgia por los valores del mundo clásico, con respecto al segundo, es decir la subversión, que en cambio prevalece en el tercer capítulo, donde los cuentos estudiados expresan toda la necesidad Romántica de inventar un nuevo mundo, en el que los ideales de sus habitantes no pudiesen parecer extraños ni errados. Leer entre las líneas de los cuentos de los Grimm nos ha mostrado que las convicciones del pensamiento griego crearon un universo, donde cada elemento era binario (o blanco o negro) en función de su índole luminosa u oscura, mientras que las contradicciones del hombre moderno concibieron un mundo hecho de innumerables matices de gris. A la luz de las diferentes técnicas de la mitocrítica empleadas a lo largo del estudio, cada capítulo del trabajo

ha relevado en la narración de los Grimm, generalmente confinada al público infantil, unos principios sobresalientes que serán resumidos en los siguientes párrafos y que, en su conjunto, han contribuido a detallar el pensamiento que está en la base de la creación de una nueva mitología, que podemos llamar Romántica-moderna.

Los hermanos Grimm, siendo personalidades Románticas cuya fe se manifestaba en la exaltación de la fantasía y en el gusto por lo inexplicable, encontraron el objeto de su investigación en la eterna belleza de la poesía primitiva. Tal propósito suponía la recuperación de las orígenes y de las costumbres nacionales, cuyas raíces hundían directamente en el terreno mítico de la Antigua Grecia. Como detalla Peyrache-Leborgne (2017), las metáforas cósmicas y naturalísticas empleadas por los dos hermanos “traducen dicha idealización de un patrimonio tradicional que hubiera conservado una especie de edad de oro de la poesía” (p.106). Así, los Grimm se sirvieron del mundo fabuloso de los cuentos populares, libre del humo de las máquinas y de las nieblas del desencanto, para desenterrar de nuevo la eternidad y la universalidad de la poesía ancestral, expresadas por los versos de los poemas mitológicos. Las figuras heroicas que ellos celebraban, trazaron en los ojos de los hermanos Grimm una identidad íntegra en sus valores y estable en su relación con la naturaleza y Dios. Sin embargo - a causa de la celebración de la racionalización en la época Ilustrada, la cual determinó la ruptura con el misticismo y la sugestión, que se desprendían de los mitos griegos, y del proceso de industrialización del siglo XIX, que había desencadenado el ascenso de una nueva figura, la del empresario moderno - los autores de los *Cuentos de la infancia y del hogar* estaban conscientes de que una identidad noble y encantadora, como la del valiente héroe griego, sólo pudiera revivir en la ficción literaria, lo que, aunque determine la subordinación de los mitos griegos a los cuentos de los Grimm, subraya también una de las componentes esenciales del pensamiento Romántico: la nostalgia, es decir una manera más furiosa y por desgracia realista de exorcizar la pérdida del mito.

Efectivamente, la resistencia de los innumerables motivos míticos descritos en los cuentos de los hermanos Grimm traicionan dicha sensación melancólica por la pérdida del mundo clásico, ya reproducible sólo en la ficción literaria. Así como ocurrió a todos los artistas románticos, a un cierto momento los hermanos Grimm colisionaron con el pesimismo del mundo real que, al contrario del literario, negaba cualquiera forma de regeneración y de redención humana. Lo que determina, entonces, la subordinación de la mitología griega a los cuentos populares es una necesidad de escape del hombre Romántico que, incapaz de enfrentar a las pruebas puestas por la edad moderna, huye su culpabilidad y sus fragilidades

para refugiarse a la sombra de la belleza y del heroísmo clásicos. Tal acto de recuperación, en cierto modo, ha frenado el proceso de extinción del mito griego, permitiendo su supervivencia a lo largo de los siglos a través de la universalidad de los arquetipos y la resistencia de los motivos míticos. El uso de los motivos - encontrados en personajes como las sirenas, en objetos del tamaño de un hilo y de lugares tan espantosos como el infierno - ha intensificado la confianza Romántica de ajustar el mundo mitológico griego a la sociedad industrial moderna. Sin embargo, como subraya Peyrache-Leborgne (2017), “detrás de las metamorfosis maravillosas, los objetos mágicos, las intervenciones sobrenaturales” se revela una realidad brutal e inexorable (p.110). Efectivamente, los valores de los que los motivos eran poseedores - es decir la verdad, la inefabilidad de la suerte y la lucha interior contra las fragilidades humanas - se habían perdido en una época rica de engaños, revoluciones y cambios, como la moderna, así que su recuperación por parte de los Grimm contribuyó a que el proceso de reescritura mítica se hiciera aún más nostálgico y anacrónico.

Sin embargo, los *Cuentos de la infancia y del hogar* no pueden considerarse simplemente copias de los mitos griegos. Efectivamente, durante el proceso de recopilación de los cuentos los hermanos Grimm se confrontaron a una dificultad mayor en su reescritura: el carácter extremadamente popular de los relatos, que los autores alemanes recuperaron de la tradición oral, ponía de relieve unos factores - tales como el fracaso del héroe, la presencia de antihéroes y de sensaciones como el miedo, la codicia y la turbación interior - que los autores alemanes no pudieron descartar, si bien dichos factores no figuraban en los mitos griegos o figuraban de manera bastante diferente. Así, el proceso de reescritura mítica había aniquilado en cierto modo la nostalgia por el héroe clásico y subvertido todos los valores éticos, de los cuales él era poseedor, a través de la nueva figura del antihéroe moderno, más propenso a contar las inquietudes y las fragilidades de un mundo agonizante.

Efectivamente, los antihéroes de los cuentos de los Grimm encarnan a la perfección el propósito Romántico de burlarse del mundo mítico griego. Precisamente, la burla y lo grotesco parecieron a los hermanos Grimm los recursos literarios más acertados para aliviar sus sensaciones de ira y envidia, debidas a la imposibilidad de recuperar el mundo ya perdido de los mitos griegos y poner el acento sobre la brecha, que la comparación entre el modelo mítico griego y el popular alemán había relevado. Efectivamente, un héroe que luchaba con armas recibidas directamente por los dioses, que enfrentaba a los monstruos infernales sin pestañear y que recorría todo el Mar Mediterraneo, hasta las que se pensaba fueran las fronteras del mundo, no podía suscitar más que risa y escepticismo en un mundo que había

perdido la fe en dios, que había conocido las consecuencias de las guerras combatidas con armas más peligrosas que las flechas, en fin, un mundo tan vasto que hasta se le podía dar la vuelta en barco. Peyrache-Leborgne (2017) aclara que uno de los motivos en la base del éxito mundial de la literatura popular de los Grimm depende de “la alternancia muy acentuada de las tonalidades antitéticas oscilantes entre violencia y dulzura, crueldad y empatía” (p.105). En el rechazo de la ya incompatible identidad griega, el hombre moderno inventó un proceso de “creación destructiva” que ponía en el centro una nueva identidad, la del antihéroe, y un nuevo marco de valores que dieron el comienzo a una mitología moderna, la “destrucción creativa”, rica de deformidad, pero de luz también, si se sabe mirar con ojos atentos.

Además, Favre evoca (1990) el resultado principal alcanzado por los hermanos Grimm a lo largo del proceso literario de reescritura mítica, al afirmar que el mito pierde su carácter colectivo y universal para convertirse en una micro-historia, que sea el cuento, cuya ejemplaridad sirve para actuar a la vez una transformación que ya no es cósmica, sino personal e iniciática (p.119-120). Lo anterior nos ha permitido postular que el cuento es a un nivel más profundo la historia de la pérdida del mito. Podríamos casi definir la transformación del mito en cuento como el camino de la historia humana, si tenemos en cuenta que el mito representaba las convicciones del hombre clásico y sobre todo su necesidad de dar un sentido y un orden a la vida cósmica que lo rodeaba - puesto que todavía no poseía instrumentos científicos tales para justificar racionalmente los acontecimientos de la naturaleza, de la vida y de la muerte - mientras que el cuento correspondía mayoritariamente al deseo del hombre moderno de luchar contra la racionalización y la decepción de su época que, no obstante hubiera aclarado lo que a los griegos quedaba irresuelto, no encontró en dichas respuestas el significado de su existencia.

Por esta razón, el proceso de reescritura mítica realizado por los Grimm supone un acto de destrucción de todos los valores y los símbolos griegos, inaplicables en la edad moderna. Sin embargo, como afirma Brunel (1992), los hermanos Grimm todavía tuvieron el derecho de jugar con las ruinas del mundo mitológico griego (p.76) y los resultados no son tan pesimistas como se podría pensar. En efecto, el estudio de la rebelión axiológica en los cuentos de los hermanos Grimm puede ser abordado desde dos perspectivas opuestas: la negación de los valores del mundo clásico, también llamada “creación destructiva”, o la afirmación de una nueva mitología, la “destrucción creativa”. Efectivamente, la admisión de la finitud del antihéroe permitió a los autores alemanes escribir un nuevo final, cuya intención no era solamente la desmitificación de los héroes y los dioses clásicos, sino también la introducción

de nuevos ideales más pesimistas, encarnados en hombres que están proyectados inevitablemente hacia el mal. De esta manera, sobre las cenizas del modelo griego la mitología moderna elaboró dicho proceso de “creación destructiva”, con el fin de construir un nuevo reino de valores y liberar al hombre de las contradicciones de su época. En consecuencia, el estudio ha observado que la mitología moderna llega a coincidir con el pensamiento Romántico, que en los cuentos de los hermanos Grimm reproduce su manifiesto y todo el espectro de valores, que lo hicieron tan encantador y revolucionario a la vez: la sugestión mística, la lucha interior, el tormento de las pasiones, la búsqueda de la felicidad, la atracción por lo desconocido, la celebración de lo irracional, el gusto por los detalles grotescos y el deseo de una armonía tan social como espiritual.

La prueba de la inmortalidad de la mitología Romántica se encuentra, como se ha detallado también por la griega, en estos rasgos de la naturaleza humana, que a pesar del tiempo y del espacio quedan inmutables. Dichos rasgos empujan al hombre a interrogarse siempre sobre las mismas cuestiones y en tal estudio hemos demostrado como la época griega y la Romántica han encontrado una respuesta común: la fantasía. Por esta razón, Pollet (1997) afirma que “la aventura fantástica es la puerta de entrada, abierta a las almas inocentes, al reino etéreo de la poesía” (p.74). Efectivamente, como demuestran el mito y el cuento, la imaginación es la única respuesta que agrada al hombre, cuando no alcanza definir el significado de su existencia; ella es la razón por la que, aunque sepamos que los hombres no pueden convertirse en cuervos y los dioses no desencadenan tormentas de nieve, las aventuras de los héroes griegos y de los príncipes azules todavía quedan en el recuerdo de los hombres y de los niños de cualquier época y país.

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson Imbert, E. (1969). *Métodos de crítica literaria*. Madrid. España: Ediciones de la Revista de Occidente.

Auraix-Jonchière, P., Didier, B., Connan-Pintado, C., Constantinescu, M., Humières, C.-De, Fievre, F., ..., Weinmann, F. (2017). *Vies et métamorphoses des contes de Grimm. Traductions, réception, adaptations*. Rennes. France: Presses Universitaires de Rennes.

Biondetti, L. (1997). *Dizionario di mitologia classica. Dèi, eroi, feste*. Milano. Italia: Baldini&Castoldi.

Bremmer, J.N. (2006). *La religión griega: dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*. Córdoba. España: El Almendro. (Orig. 1999).

Brunel, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris. France : Editions du Rocher.

Brunel, P. (1992). *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris. France : PUF.

Brunel, P., Pichois, C. y Rousseau, A.M. (2000). *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris. France : Armand Colin.

Brunel, P. y Derry, J. –Von. (2003). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges. France: PULIM.

Caretti, L. y Luti, G. (1985). *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti. L'Ottocento*. Milano. Italia: Mursia editore S.p.A.

Cencillo, L. (1970). *Mito. Semántica y realidad*. Madrid. España: BAC.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris. France : Laffont.

Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona. España: Anthropos.



- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona. España: Lumen. (Orig.1979).
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona. España: Lumen. (Orig.2007).
- Edwards, J. y Graulund, R. (2013). *Grotesque*. Oxfordshire. England: Routledge.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris. France : Gallimard.
- Eliade, M. (1979). *Storia delle credenze e delle idee religiose*. Firenze. Italia: Sansoni Editore Nuova S.p.A. (Orig. 1975).
- Eliade, M. (1982). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid. España : Alianza. (Orig. 1949).
- Favre, A. (1990). *Les contes de Grimm de Grimm. Mythe et initiation*. Paris. France : Lettres Modernes Minard.
- Fiore. C. (1986). *Storia sacra e storia profana in Mircea Eliade*. Roma. Italia: Bulzoni Editore.
- Grimal. P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Orig. 1951).
- Grimm, J., Grimm, W. (2013). *Cuentos de la infancia y del hogar*. San José. Costa Rica: Imprenta Nacional. (Versión digital recuperada de: [https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos\\_hermanos\\_grimm\\_edincr.pdf](https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20infantil/cuentos_hermanos_grimm_edincr.pdf) ).
- Gruppo editoriale Fabbri (1987). *Storia. Enciclopedia Bompiani. Volumen 7*, p.2091.
- Gruppo editoriale Fabbri (1987). *Filosofía. Scienze Umane. Enciclopedia Bompiani. Volumen 11*, p.179, 342, 478.
- Gruppo editoriale Fabbri (1987). *Religione. Enciclopedia Bompiani. Volumen 12*, p.534, 366.
- Honour, H. (1996). *El Romanticismo*. Madrid. España: Alianza forma. (Orig. 1979).

- Infante, M.S. (2013). El lado oscuro de los cuentos de los Hermanos Grimm. *Herejía y belleza: revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico. Ejemplar dedicado al primer Congreso sobre Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana. Volumen 1*, p.9-22.
- Kraneburg, M. (2010). *La sagesse cachée des contes de Grimm*. Laboissière en Thelle. France : Éditions Triades. (Orig. 2008).
- Lesky, A. (1973). *La tragedia griega*. Barcelona. España: Labor. (Orig.1938).
- Lida, M.R. (1976). *El cuento popular y otros ensayos*. Buenos Aires. Argentina: Losada.
- Magnien, V. (1950). *Les mystères d'Eleusis. Leurs origines, le rituel de leurs initiations*. Paris. France : Payot.
- Mallarmé, S. (1880). *Les dieux antiques*. Strasbourg. France : J. Rothschild.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1997). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona. España: Ariel, S.A. (Orig. 1978).
- Marco, J. (1977). *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid. España: Taurus.
- Montalbán, M. y Ángel, M. (1992). *El camino romántico a la objetividad estética*. Valencia. España: Universidad de Murcia.
- Nietzsche, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid. España: Alianza Editorial. (Orig. 1872).
- Perez, A.A. (1989). *La civilización griega*. Madrid. España: Grupo Anaya.
- Pollet, J.J. (1997). *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*. Paris. France: Éditions Nathan.
- Propp, V. (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid. España: Fundamentos. (Orig.1946).

- Propp, V. (1974). *Morfología del cuento*. Madrid. España: Fundamentos. (Orig.1928).
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Hermanos Grimm*. Barcelona. España: Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grimm.htm>
- Séchan, L. y Lévêque, P. (1966). *Les grandes divinités de la Grèce*. Paris. France: Éditions E. de Boccard.
- Trujillo, F.L. (2008). *Breve historia de la mitología griega*. Madrid. España: Ediciones Nowtilus.
- Vernant, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona. España: Ediciones Paidós Ibérica. (Orig. 1989).
- Vernant, J.P. (1981). *Mito e società nell'Antica Grecia*. Torino. Italia: Giulio Einaudi editore. (Orig.1974).

## AGRADECIMIENTOS

Dedicarmi a questo lavoro di ricerca e approfondimento è stato come percorrere il cammino iniziatico degli eroi greci e popolari. Colgo, dunque, l'occasione di ringraziare tutti coloro, vicini e lontani, che mi hanno accompagnato durante il percorso e mi hanno permesso di uscire sana e salva dal bosco delle incertezze e degli errori grammaticali.

En primer lugar, me gustaría agradecer al profesor Santiago Guevara, tutor del trabajo presentado aquí. Usted ha sido para mí un guía impecable y amable, siempre disponible y dispuesto a escuchar mis opiniones. Sus comentarios me han empujado a mejorar mi manera de escribir y a ser orgullosa del trabajo que estuvo de acuerdo en apoyar, a pesar de mis ideas a veces confusas y de mis innumerables dudas. Conversar sobre la literatura y trabajar con usted siempre es agradable y espero que haya sido lo mismo para usted y que ésta no sea la última vez.

Ai miei genitori e a mia sorella. I fratelli Grimm vi definirebbero dei veri e propri eroi per l'arduo compito che vi è stato assegnato di sopportarmi e supportarmi. Perciò, grazie di credere in me quando io non ci riesco, di accettare i miei silenzi e di contribuire a una notevole porzione della mia felicità. Un grazie speciale a mamma e papà che con il tempo hanno imparato a lasciarmi andare con la certezza che tornerò sempre da loro.

A Francesca. Non so se è stato qualche dio greco o semplicemente il fato a metterti sul mio cammino, ma chiunque sia stato mi ha regalato un dono speciale per cui non smetterò mai di ringraziare. Grazie per aver portato luce nelle mie zone d'ombra e per le nostre numerose passeggiate e avventure negli Inferi. Grazie per avermi sempre tirato fuori da quelle fiamme.

A Dom, Giulia e alla mia Twin. Grazie per aver portato risate, affetto e follia nella mia vita. Voi siete le mie aiutanti magiche: Dom e Giulia, questi anni senza di voi sarebbero stati molto più bui e pieni di mostri invincibili. Twin, ti ringrazio per non avermi cambiata, anzi, per non aver provocato in me il bisogno di farlo e per aver reso probabilmente il periodo più brutto della mia vita il migliore. Spero di viverne molti altri con te.

A coloro che sono diventate stelle troppo presto, mio nonno Innocenzo e Vincenzo. Nonostante questo, è doveroso ringraziare te nonno per le volte in cui mi hai contagiata con la tua voglia di ridere e mi dicevi: "Sempre in gamba!". E grazie a te, Vincenzo, per la stima che mostravi sempre nei miei confronti. Spero di non avervi deluso nemmeno questa volta. Anche se siete lontani, la vostra luce è sempre dentro di me e non si spegnerà mai.