

LOS "CUENTOS MARAVILLOSOS" DE SONATINAS DE ROSARIO FERRÉ: RE-ESCRITURA FEMENINA/ FEMINISTA DEL CUENTO DE HADAS

La escritora y crítica literaria puertorriqueña Rosario Ferré está consciente de que la literatura infantil peca en omisión de igualdad entre los géneros sexuales y busca recompensar en sus cuentos infantiles esta disparidad. El propósito de este estudio es establecer cómo Rosario Ferré lleva a cabo su tarea de re-escritura femenina/feminista del cuento de hadas en los "Cuentos maravillosos" de *Sonatinas* (1989).¹ Antes de dar comienzo al análisis del trabajo literario ferreriano, vamos a discutir cómo el tema de la disparidad de género sexual en la literatura infantil tradicional es tratado en la actualidad y a señalar los diversos métodos que siguen los escritores contemporáneos del género para la liberación social del cuento de hadas.

Hoy día tanto psicólogos, educadores como feministas convienen en que el cuento de hadas y la literatura infantil en general ejercen una gran influencia en el desarrollo psicológico y social del individuo.² Así vemos que en *The Uses of Enchantment* Bruno Bettelheim defiende la idea de que los cuentos de hadas contribuyen positivamente en el desarrollo psicológico y social del niño, al representar éstos, en forma simbólica e imaginaria, los elementos esenciales para alcanzar madurez e identidad individual.³ De igual forma, en *The Madwoman in the Attic* Sandra M. Gilbert y Susan Gubar señalan que tanto los mitos como los cuentos de hadas establecen e imponen los dictados culturales con más facilidad que cualquier otro texto literario.⁴ Podemos concluir señalando que el cuento de hadas ofrece y recoge, a través de su estructura simbólica, un catálogo de patrones de conducta socio-culturales.

Sin embargo, los expertos en este tema afirman también que el cuento de hadas clásico no es tan sólo un catálogo de paradigmas socio-culturales que contribuye inocentemente en el acondicionamiento del individuo, sino que

¹ Rosario Ferré, "Cuentos maravillosos", *Sonatinas*, Puerto Rico, Huracán, 1989; pp. 9-45.

² Los siguientes autores señalan el uso de los cuentos de hadas como medio de socialización: Simon A. Grolnick, "Fairy Tales and Psychotherapy", *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*, edición de Ruth B. Bottigheimer, Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1986; pp. 203-16. Jack Zipes, "Whos's Afraid of the Brothers Grimm?", *The Lion and the Unicorn* 3.2 (1979), pp. 4-56; "Second Thoughts on Socialization through Literature for Children", *The Lion and the Unicorn* 5 (1981); pp. 19-32; "The Potential of Liberating Fairy Tales for Children", *New Literary History* 2 (1982); pp. 309-325.

³ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, New York, Knopf, 1976; p. 73.

⁴ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 1979; p. 36.

también es un catálogo que encierra dictados dispares con relación al género sexual.⁵ Esta afirmación se basa en el hecho de que en el cuento de hadas clásico encontramos una imagen femenina que sigue los dictados de la ideología patriarcal: bella-inocente-víctima-pasiva, cuya única aspiración es la llegada del príncipe azul o *Eros/amor*. Al leer los cuentos de hadas clásicos más conocidos —“Blanca Nieves”, “La bella durmiente” y “Cenicienta”— podemos observar inmediatamente la disparidad entre los paradigmas masculinos y femeninos.⁶ En estos cuentos de hadas el ente masculino aparece comúnmente como aventurero, inteligente y valiente, mientras que, por otro lado, el ente femenino espera en casa pasivamente la llegada del *príncipe azul*. Por otro lado, en aquellos cuentos en que el ente femenino da muestras de querer rebasar la norma social de espera y pasividad, éste se castiga duramente. Este resultado lo podemos apreciar en cuentos tales como el de “Las zapatillas rojas”, en donde la protagonista recibe el castigo de una muerte dolorosa como lección a su deseo de desarrollar su capacidad creativa y, por ende, salirse de lo establecido por la ideología patriarcal. Es por estos aspectos formales y temáticos del cuento de hadas clásico que en “Feminism and Fairy Tales” Karen Rowe pone en tela de juicio las conclusiones de Bettelheim, quien defiende en su obra clásica —*The Uses of Enchantment*— la teoría de que los cuentos de hadas son “gender-free stories”.⁷ Teoría que es también rechazada por Jennifer Waelti-Walters en “On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self”, quien afirma que el cuento de hadas clásico refuerza, en la psiquis femenina, el estereotipo sexual dictado por la ideología patriarcal, al ofrecer modelos femeninos que le sugieren a la mujer convertirse en un ser privado de autonomía, en un ser pasivo y decorativo, como único medio de alcanzar el amor y de ser amada.⁸ De igual forma, en *Fairy Tales and Female Consciousness*, Barbara Waelti-Walters insiste en que las generaciones futuras deben ser protegidas de los efectos negativos que produce el cuento de hadas al ofrecer imágenes femeninas estereotipadas,⁹ que sólo ofrecen a la mujer paradigmas limitados y destructivos,¹⁰ y que contribuyen a

⁵ Kay F. Stone, “Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales”, *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*, edición de Ruth Bottingheimer, Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1986; p. 229.

⁶ *Ibid.*; pp. 230-31.

⁷ Karen E. Rowe, “Feminism and Fairy Tales”, *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 6 (1979); pp. 237-57.

⁸ Jennifer Waelti-Walters, “On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self”, *International Journal of Woman's Studies*, 2 (1979), p. 180. “Fairy tales reinforce in a girl the sexual stereotyping rampant in our patriarchal society. They offer a model in which she is deprived of her autonomy and teach her that she must become a passive victim, decorative and dead, in order to be loved. Should she refuse to conform to the princess pattern she can either go mad within society as a result of her schizophrenogenic situation, or be labelled as mad and excluded from society. In each case her image of herself is imposed from outside through language”.

⁹ Barbara Waelti-Walters, *Fairy Tales and Female Consciousness*, Montreal and Quebec, Eden, 1982. Citado por Stone; p. 231.

¹⁰ Stone; p. 229.

la preservación socio-cultural de la inferioridad y subordinación femenina aún en vísperas del siglo XXI.¹¹ Ante esta situación de disparidad sexual codificada en los cuentos de hadas, tanto feministas como educadores y psicólogos reconocen la necesidad de llevar a cabo una re-visión y re-escritura de los textos literarios infantiles¹² para despojarlos de su carácter sexista y para re-crear en ellos los modelos femeninos y masculinos.¹³ Sobre la necesidad de la re-escritura del cuento de hadas, Jennifer Waelti-Walters ha señalado que "[w]omen will not change their status until they learn to describe themselves and their world in stories of their own making".¹⁴ Ahora bien, cabe preguntarse cómo y en qué forma se logra una re-escritura y re-visión del cuento de hadas clásico.

En *Fairy Tales as Myth* Jack Zipes señala que las revisiones contemporáneas del cuento de hadas clásico se llevan a cabo primeramente con la intención de crear algo nuevo que incorpore un juicio crítico y creativo que corresponda a los cambios sociales: el cuento de hadas revisado busca crear conciencia en el lector y exponer la falsedad de las imágenes, los códigos y los patrones socio-culturales tradicionales.¹⁵ Kay F. Stone establece que en la actualidad la re-escritura y re-visión de este género literario es llevada a cabo, principalmente, a través de tres métodos: el primero, conlleva una crítica directa del género e implica la re-creación del cuento de hadas y de la figura tradicional de la heroína, introduciendo figuras femeninas más positivas que se contraponen a la heroína tradicional; el segundo, implica re-escribir, re-visar, es decir, transformar el cuento de hadas tradicional, invirtiendo la historia o proyectando la figura central desde una perspectiva feminista;¹⁶ y, el tercero, es un estudio revisor crítico de la imagen femenina tanto en los mitos greco-latinos como en el cuento de hadas, en el que se intenta integrar "the missing voices of female deities and challenging witch/wisewoman figures in *Märchen*".¹⁷

¹¹ Ellen Cronan Rose, "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales", *The Voyage In: Fictions of Female Development*, edición de Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland, Hanover, UP New England, 1983; pp. 209-10.

¹² Jenny Pausacker y Jan Harper, "Liberating Children's Literature from Sexism", *Readings in Children's Literature*, edición de Moira Robinson, Australia, Frankstone State College, 1977; pp. 192-93.

¹³ Stone; pp. 230-31. Stone misma es una re-escritora del género y señala que: "I accepted the feminist stereotype of popular princesses and challenged it with more aggressive heroines, further supporting my views with interviews in which contemporary readers discussed the degree to which they felt themselves negatively affected by narrow female images".

¹⁴ J. Waelti-Walters; p. 180.

¹⁵ Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth: Myth as Fairy Tale*, Kentucky, UP Kentucky, 1994; pp. 9-10.

¹⁶ Este método lo podemos apreciar en la colección de poemas de Anne Sexton, *Transformations*, Boston, Houghton, 1971.

¹⁷ Stone, pp. 230-32. Stone ofrece varios ejemplos de re-escritura y re-visión del género desde una perspectiva femenina-feminista: "In 'The Practical Princess' and 'Petronella,' original stories by Jay Williams, we meet princesses who slay their own dragons and rescue spoiled princes from magicians.

En los "Cuentos maravillosos"¹⁸ observamos que Rosario Ferré sigue el primer método, ofreciendo una re-escritura del género y re-creando en ellos tanto las imágenes femeninas como masculinas del cuento de hadas clásico. Sin embargo, la disyuntiva de la problemática femenina no aparece como temática en todos los "Cuentos maravillosos" ni todos giran alrededor de la imagen o figura femenina. En estos cuentos encontramos también la figura del héroe masculino delineada, hasta cierto punto, según la perspectiva tradicional, ya que, al igual que en el cuento de hadas clásico, éste es hijo único y también abandona el hogar. Ahora bien, en el cuento de hadas clásico, el héroe abandona el hogar usualmente por varias razones, a saber: a causa de conflictos de tipo familiar, para llevar a cabo alguna búsqueda, o simplemente para conocer el mundo.¹⁹ No obstante, en los cuentos de Ferré el héroe no sale del hogar por ninguna de estas razones. Las figuras masculinas de Ferré no salen de su hogar para probar su hombría a través de la fuerza física o para superar sus deficiencias físicas o intelectuales.²⁰ En los cuentos ferrerianos encontramos al ente masculino en un proceso de comprensión de los verdaderos valores de la vida, los cuales no radican en alcanzar poder en la jerarquía social ni en adquirir poder monetario, ni en obtener a la princesa como premio a su ingenio y fuerza física. Obviamente el obtener a la princesa como recompensa de superación física o intelectual es indicación, en el cuento de hadas tradicional, del valor que se le asigna a la mujer en la sociedad patriarcal como objeto o posesión. Así se acondiciona implícitamente al niño, indicándole, a través de las proezas del héroe del cuento de hadas, que la verdadera esencia masculina requiere fuerza física y superación intelectual y, además, que tanto los bienes materiales como la princesa son el *premio* que testimonia esa superación socialmente. A diferencia de esto, las figuras masculinas en los cuentos de Ferré comprenden

Other writers offer traditional tales culled from lesser-known international collections in which heroines assume more active roles. Among these are Rosemary Minard's *Womenfolk and Fairy Tales* and Ethel Phelps's *The Maid of the North: Feminist Folktales from Around the World*. Such writers felt that the availability of strong and enterprising women would counterbalance stereotypic passive princesses and offer new paradigm for female consciousness".

¹⁸ Cinco de los seis cuentos —"El medio pollito", "Pico Rico Mandorico", "Arroz con leche", "El reloj de cuerda" y "El sombrero mágico"— recopilados bajo "Cuentos maravillosos" fueron publicados anteriormente por Ferré en *El medio pollito*, Puerto Rico, Huracán, 1978, junto a "Pedro animala" y "Los tres jorobados". En este estudio haremos referencia a la colección de seis cuentos —los anteriormente mencionados y "El fumador"— que se encuentra catalogada bajo "Cuentos maravillosos" en *Sonatinas*, Puerto Rico, Huracán, 1989; pp.9-45.

¹⁹ Max Luthi, "Portrait of Man: The Fairy Tale Heroe", *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, traducción al inglés de Jon Erickson, Bloomington, Indiana UP, 1984; p. 136.

²⁰ María Tatar, "Born Yesterday: The Spear Side", *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*, Princeton, Princeton U, 1987; p. 86. Tatar señala que los protagonistas de los cuentos de hadas se dividen tradicionalmente en dos grupos: "There are active heroes and passive heroes, 'formal heroes' and 'ideal heroes,' dragon slayers and male Cinderellas, tricksters and simpletons. According to theory, the oppositions active/passive, seeker/victim, brave/timid, and naive/cunning serve as useful guides for classifying fairy-tale heroes".

que la verdadera riqueza no se encuentra en alcanzar bienes materiales, sino en la comprensión de los valores éticos y del sentido básico de la vida, como el poseer un amigo fiel, asunto del cuento titulado "El fumador"; o que el respeto y la devoción de los otros congéneres no se adquiere a través de la fuerza física o a través de la posesión de bienes materiales, sino a través de la entereza de espíritu, asunto del cuento titulado "El sombrero mágico"; o el reconocer que aquél que se aprovecha de su posición burocrática para despojar al más débil de lo poco que tiene, al final siempre encontrará su propia destrucción, asunto del cuento titulado "El medio pollito". La re-escritura del cuento de hadas clásico a través de la transformación de la imagen femenina la observamos específicamente en los cuentos titulados "Arroz con leche" y "Pico Rico Mandorico", los cuales ofrecen modelos femeninos más positivos a través de jóvenes activas e ingeniosas que logran superar exitosamente su conflicto socio-cultural sin la ayuda externa de elementos mágicos. Igualmente, en estos dos cuentos Ferré ofrece una alternativa a la imagen femenina fragmentada²¹ que tradicionalmente encontramos en el cuento de hadas clásico. En éste el ente femenino adquiere una cualidad de movimiento de péndulo, va y viene constantemente, sin términos medios, bifurcada entre paradigmas antagónicos. En muchos cuentos de hadas clásicos encontramos a la bruja, encarnación de maldad y fealdad, quien se opone a la heroína, encarnación de inocencia y belleza; en otros, aparece la malvada madrastra que para mantener su juventud y hermosura lucha en contra de su *alter ego*, la hermosa hijastra —heroína del cuento—, quien continuamente le recuerda su destino: vejez y muerte.²²

Aunque cinco de los seis cuentos —"El fumador", "El sombrero mágico", "El medio pollito", "Pico Rico Mandorico" y "Arroz con leche"— están estructurados bajo el formato clásico del cuento de hadas, su calidad infantil, la de ser lectura apropiada para niños o niñas, ha sido cuestionada por varios críticos literarios.²³ Ahora bien, es conveniente señalar que el cuento de hadas

²¹ J. Waelti-Walters, p. 182. Sobre la dicotomía femenina en los cuentos de hadas Waelti-Walters señala que: "Women are divided against each other in a thankless struggle to gain a master, displaying, as a group an excellent example of slave mentality. . . . Half-life: madness or atrophy. Witch and princess, hag and virgin are the two images constantly projected onto women by long centuries of theological, philological and literary tradition".

²² Ruth B. Bottigheimer, "The Transformed Queen: A Search For the Origins of Negative Female Archetypes in Grimm's Fairy Tales", *Amsterdamer Beitrage zur Neuren Germanistik* 10 (1980), pp. 3-12. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar "The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and Metaphor of Literary Paternity", *The Madwoman in the Attic*, 2da ed., New Haven, Yale UP, 1984; pp. 36-44. Max Luthi, "The Opposites of Beauty", *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*, traducción al inglés de Jon Erickson, Bloomington, Indiana UP, 1984; pp. 28-34. Maria Tatar, "From Nags to Witches: Stepmothers and Other Ogres", *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*, Princeton, Princeton U, 1987; pp. 137-55.

²³ Efraín Barradas, "De otra manera más de hablar del aquí y el ahora sin así decirlo", *Claridad*, Suplemento *En Rojo*, [Puerto Rico] 4 mayo-10 mayo (1979), p. 6. En esta reseña Barradas clasifica los cuentos de la colección de *El medio pollito* —"El medio pollito", "Pico Rico Mandorico", "Arroz

tradicional en realidad no es literatura infantil en un sentido estricto. Desde su institucionalización como género literario escrito durante el siglo XVII, el cuento de hadas fue utilizado como instrumento de acondicionamiento cultural.²⁴ En "The Potential of Liberating Fairy Tales for Children" Jack Zipes señala que el cuento de hadas en forma escrita fue diseñado a finales del siglo XVII para establecer y preservar en él las normas sociales y culturales, según la ideología patriarcal de la burguesía, la aristocracia y la iglesia.²⁵ En su artículo, Zipes lleva a cabo un recuento del desarrollo histórico y evolutivo de la función social del cuento de hadas como literatura de acondicionamiento cultural, indicando que no es hasta la cuarta década del siglo XX que la función del género comienza a ser cuestionada. Es en este momento histórico que se comienza a hacer crítica en contra de los elementos represivos del cuento de hadas clásico, instituyéndose, así, el grupo de re-escritores del género que buscaban y buscan liberar el cuento de hadas de la manipulación social establecida por la clase social dominante.²⁶ Es importante señalar también que el cuento de hadas clásico tal y como lo conocemos hoy día se derivó de los mitos clásicos y de las historias orales contadas por mujeres a través de los siglos. Estas historias comenzaron a cuajarse en el género literario del cuento de hadas a principios del siglo XVII a través de voces femeninas pertenecientes a la aristocracia francesa, quienes establecieron la estructura y características del género.²⁷ Hay que tener en cuenta también que, al principio, el cuento de hadas fue contado y escrito por voces femeninas y dirigido a un público adulto. En este momento precursor el cuento de hadas buscaba delinear una vida e imagen femenina más positiva que la dictada por la ideología patriarcal. Según fue pasando el tiempo, el género se difundió, siendo aceptado tanto por mujeres como por hombres, ampliándose la intención primaria de diversión y defensa femenina, a la

con leche", "El sombrero mágico", "El reloj de cuerda", "Pedro animala" y "Los tres jorobados"— como "falsos cuentos infantiles". Sin embargo, agrega inmediatamente que los cuentos "no niegan, en absoluto, toda la tradición literaria que [Ferré] reclama como suya desde el título. En estas narraciones la autora se vale de recursos tradicionales del cuento folklórico y los cuentos de hadas". Barradas explica que "ninguno es verdadero cuento infantil" debido a que están dirigidos a un lector adulto.

²⁴ Jack Zipes, "Second Thoughts on Socialization through Literature for Children", *The Lion & The Unicorn* 5 (1981), pp. 19-20. En "Second Thoughts on Socialization through Literature for Children" Jack Zipes señala que: "Literature for children is not children's literature by and for children in their behalf. It never was and never will be. Literature for children is script coded by adults for the information and internalization of children which must meet the approbation of adults.... fairy tale ... nursery rhyme ... joined together to socialize readers in accord with male-dominated cultural dictums of the growing bourgeois, public sphere".

²⁵ Jack Zipes "The Potential of Liberating Fairy Tales for Children", *New Literary History* 2 (1982); p. 313.

²⁶ *Ibid.*; p. 315.

²⁷ Zipes, *Fairy*, pp. 17-33. Zipes señala que Madame D'Alnoux, Madame de Murat y Mademoiselle L'Héritier fueron algunas de las escritoras responsables de la institucionalización del género que tomó forma en Francia entre 1697 y 1789.

de servir como base introductoria y adoctrinamiento de la ideología patriarcal.²⁸ El cuento de hadas como lo conocemos hoy día es el resultado de revisiones llevadas a cabo por varios autores del siglo XIX —los hermanos Grimm, Andersen, Collodi, Bechstein—, quienes enfatizan en los relatos el código patriarcal, aun cuando el género fue institucionalizado originalmente por y para las mujeres.²⁹

Estos hechos históricos sobre el origen y la evolución del género indican que el cuento de hadas que ha llegado hasta nosotros no persigue su intención primaria: ser voz y, en cierto sentido, evasión femenina. Por lo cual, los "Cuentos maravillosos" de Ferré representan un intento de regreso al origen e intención temática del género, aspecto que los aparta de la trama clásica establecida durante el siglo XIX. Sin embargo, la forma estructural de cinco de los seis cuentos se encuentra definida por los cánones del género clásico. "Pico Rico Mandorico" y "Arroz con leche," a pesar de ser una inversión del cuento de hadas desde una perspectiva feminista, y los otros tres cuentos, "El medio pollito", "El sombrero mágico" y "El fumador", ofrecen una estructura y estilo afines al cuento de hadas clásico. En "Arroz con Leche", "El sombrero mágico" y "El fumador" la estructura es de confrontación/victoria; en "Pico Rico Mandorico" la estructura es de orden/caos/orden; en "El medio pollito" es de crimen/castigo.³⁰

En la colección de los "Cuentos maravillosos" de *Sonatinas* sólo "El reloj de cuerda" parece desviarse del formato usual del cuento de hadas por su temática y estilo, por lo cual ha sido clasificado por Efraín Barradas bajo los renglones del cuento modernista.³¹ "El reloj de cuerda" se encuentra narrado desde la tercera persona, la cual inscribe cualidades humanas al reloj que representa el verdadero sentido de la vida que encontramos en la sencillez y lo práctico, valores que van quedando rezagados ante el devenir de la tecnología moderna. El género humano se asemeja cada día más a uno de esos relojes electrónicos, automatizados que pierde día a día su capacidad de apreciar lo esencial de la vida. "El reloj de cuerda" es uno de esos relatos que cautiva inmediatamente el interés del lector, quien se identifica con la sencilla verdad del reloj,

²⁸ *Ibíd.*; pp. 23-24.

²⁹ *Ibíd.*; p. 24.

³⁰ Luthi; pp. 55-57.

³¹ Barradas, p. 6. Barradas señala que Ferré "utiliza en sus cuentos fórmulas narrativas, temas y estructuras del cuento infantil. Cinco de las narraciones comienzan con la típica fórmula del cuento folklórico ["El medio pollito"]: 'Había una vez y dos son tres, cúcara, mácara, títere fue . . .' La repetición en los cuentos también semeja las fórmulas de encantamiento. Esto se da mayormente en los cuentos de hadas donde una frase dicha por un personaje puede causar efectos maravillosos. Este es el caso de 'El medio pollito', donde el fantástico animal y el niño dominan el río, a los soldados y el rey con una exclamación milagrosa. Los cuentos de este libro de Rosario Ferré comparten además otros elementos con los cuentos tradicionales. Aquí aparecen reyes y castillos, gigantes y jorobados, animales humanizados, objetos animalizados e inverosímiles figuras que sólo pueden poblar la literatura fantástica".

su perspectiva noble ante la vorágine de la tecnología y ante la superficialidad de la sociedad moderna. Al final del cuento, después de haber sido rechazado por varios clientes, el reloj finalmente es adquirido por un escritor con quien guarda cierto paralelismo: "A su dueño nadie lo quería porque se empeñaba en señalarle la verdad a los hombres con la misma sencillez con que él señalaba la hora" (38). Sin embargo, en el uso del reloj como protagonista y en la moraleja del cuento —en la sencillez de la vida se encuentra lo esencial— encontramos los elementos que acercan esta narración al cuento de hadas.

"Pico Rico Mandorico"³² encierra el relato de dos niñas, Elisa y Alicia, en conflicto con la ideología sexista y clasista patriarcal.³³ Estas niñas son tan parecidas una a la otra que cuando "nacieron tuvieron que desenredarlas con mucho cuidado, porque venían abrazadas como las dos mitades de una misma concha" (22).³⁴ Inmediatamente podemos observar un aspecto de inversión del cuento de hadas clásico por el uso de la técnica del doble encarnada en las hermanas, Elisa y Alicia, técnica muy favorecida por Ferré.³⁵ En el cuento de hadas clásico encontramos parejas de hermanos y hermanos o de hermanas y hermanos, como en los cuentos "The Tale of Two Brothers" "Brother and Sister" y "Hansel y Gretel", pero nunca encontramos dos hermanas como protagonistas del cuento de hadas.³⁶ Como en casi todos los cuentos de hadas

³² Calixta Vélez Adorno, *Juegos infantiles de Puerto Rico*, Puerto Rico, EDUPR, 1994; pp. 58-60. El título de este cuento fue tomado de la primera frase de un juego infantil: "Pico, Pico Mandorico / ¿Quién te dio tamaño pico? ...".

³³ Margarite Fernández Olmos, "Luis Rafael Sánchez: Sexual Politics and Contemporary Puerto Rican Narrative", *Hispania* 70.1 (1987); pp. 43-45. Fernández Olmos desarrolla un análisis comparativo de "Pico Rico Mandorico" con el poema de Christina Rossetti "Goblin Market" (1862). Fernández Olmos señala que el poema de Rossetti "served as direct inspiration for Ferré's story. ... 'Goblin Market,' it should be recalled, is the dramatic story of two sisters, Laura and Lizzie, who are so similar as to be like 'two blossoms on one stem' but are different in her reaction to the goblins who attempt to lure them with their fruit into a psychological and ultimately physical death. The goblin men dangerously tempt them with luscious fruit—an obvious sexual reference—which attracts Laura despite Lizzie's warnings and causes her, as the others who eat the fruit, to lose contact with reality and fall deathly ill. ... Lizzie courageously sets out to meet them hoping to purchase the fruit and save her sister. Learning her true intentions, the goblins try to force their fruit upon her in vicious attack. ... After her valiant resistance, Lizzie runs home to offer herself [el jugo de la fruta] to her dying sister." Ostriker; pp. 41-42. Ostriker señala que el poema de Christina Rossetti "Goblin's Market" es un ejemplo de "erotic Victorianism or Victorian eroticism" y lo cataloga como "brilliantly duplicitous as regards female sexuality in its oral dimensions".

³⁴ *Ibíd.*; p. 44. Margarite Fernández Olmos señala que las dos hermanas "are really aspects of one divided self in search of integration", y propone, además, que Elisa y Alicia posiblemente representan "sensuality and reason" respectivamente.

³⁵ *Ibíd.*; p. 45. Sobre el significado del uso del doble en "Pico Rico Mandorico", Margarite Fernández Olmos señala que: "... what should not be overlooked in the Ferré story is the concept of female solidarity—sisterhood taken to its ultimate limits—and the idea of woman's power through the affirmation of the nurturing female values, powerful enough to reverse the poisonous fruit. Shared affinities and the interdependence of women (as they follow the advice of the mothers to always act "de acuerdo") are central to this modern-day adult fairy tale".

³⁶ Bettelheim; pp. 78-79.

tradicionales, las hermanas quedan huérfanas³⁷ al morir su madre y solas en el mundo, ya que el padre las había abandonado hacía ya muchos años. Antes de morir, la madre de las niñas les aconsejó que obraran siempre de acuerdo una con la otra. Después de la muerte de su madre, Elisa y Alicia se ganaban el sustento a través de la costura. Por lo cual, cada una de la jóvenes "llevaba siempre consigo un par de tijeras" (23). No podemos ignorar la intención simbólica de las tijeras, cuya connotación se bifurca a través de varios usos relacionados con la temática y asunto del relato. Tradicionalmente, las tijeras se relacionan con las tejedoras de la mitología, quienes están encargadas de cortar el *hilo* de la vida de los mortales. Por lo cual, las tijeras, como símbolo, usualmente encierran connotaciones ambivalentes: creación versus destrucción; nacimiento versus muerte.³⁸ Evidentemente, en el relato de Ferré las tijeras contribuyen a que las dos hermanas hagan eco de las furias de la mitología. Sin embargo, las tijeras representan, a través de su conformación en cruz, dos mitades necesarias para su debido funcionamiento, es decir, la conjunción o complementación de las dos hermanas, quienes espiritualmente se oponen una a la otra: Elisa es pasión e ímpetu, mientras que Alicia es razón y sensatez.³⁹ Por otro lado, este objeto encarna también la idea de ingenio creativo, de actividad creadora, de fuerza y de entereza de espíritu, todas cualidades que describen la personalidad de las jóvenes protagonistas.⁴⁰ Por lo cual, a través del simbolismo de las tijeras, la costura, tradicionalmente vista como una tarea doméstica-pasivo-femenina,⁴¹ es re-evaluada en este relato, al relacionarse con la fuerza de carácter de cada una de las niñas.⁴²

El mundo armonioso de las niñas se interrumpe con la llegada de un "caballero vestido todo de negro" (25), quien evidentemente, a través del color negro, representa la idea del tiempo primordial del caos.⁴³ En esta figura vestida de negro hace eco el título del cuento, el cual ha sido tomado de una rima de niños: "Pico Rico Mandorico / ¿Quién te dio tamaño pico?". La palabra *Pico* del título hace alusión a la nariz desproporcionada de la figura masculina: "lo que más llamaba la atención era su enorme nariz que casi tropezaba con el ala de su sombrero" (25). El título del cuento es también eco del nombre de la isla, Puerto Rico, bifurcándose así la temática del cuento entre el aspecto

³⁷ Tatar; pp. 58-59.

³⁸ J.C. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 2nd ed., London, Routledge & Kegan, 1971; p. 280.

³⁹ *Ibíd.*; p. 280.

⁴⁰ Eva C. Hangen, *Symbols ... Our Universal Language*, Wichita, McCormick-Armstrong, 1962; p. 223.

⁴¹ Diana L. Velez, "Cultural Constructions of Women by Contemporary Puerto Rican Women Authors", *The Psychosocial Development of Puerto Rican Women*, edición de Cynthia T. García Coll y María Lourdes Mattei, New York, Praeger, 1989; p. 39.

⁴² Stone; p. 233. Stone señala que "[f]eminists have favored the weaving and spinning image for its connection with traditional female occupations and its optimistic images of connecting and creating positive patterns".

⁴³ Steven Olderr, *Symbolism: A Comprehensive Dictionary*, North Carolina, McFarland, 1986; p. 12.

socio-político de Puerto Rico junto al aspecto feminista. La nariz desproporcionada y el color negro que caracterizan al ente masculino y antagónico de este cuento, al igual que las tijeras de las jóvenes, abarcan varios estratos simbólicos. Primeramente, la nariz, como encarnación de cualidades negativas tales como el orgullo, la arrogancia, la deslealtad y la referencia a su tamaño, la cual es, obviamente, una referencia fálica,⁴⁴ representa tanto la ideología patriarcal como la clase social burguesa. Esta idea también se deduce a través de la alusión al color negro, color que tradicionalmente encarna, además de todo lo relacionado con lo diabólico, solvencia económica.⁴⁵ Así vemos que en el relato la figura masculina vestida de negro oculta bajo un gran sombrero negro su verdadera identidad: el terrateniente que ofrecía frutas encantadas a los habitantes del pueblo para que éstos se enajenaran y trabajaran largas horas sin quejarse. A través de esta figura se hace una denuncia⁴⁶ implícita a la burguesía de los hacendados del siglo XIX en Puerto Rico y a su sistema de clases que explotaba inconscientemente al trabajador y, por ende, a la mujer. Igualmente, a través del hombre vestido de negro, percibimos una referencia invertida del mito bíblico del Génesis,⁴⁷ ya que en este cuento es el ente masculino quien ofrece las frutas encantadas, las cuales, al estar contenidas en una canasta, adquieren una connotación de tentación y curiosidad sexual.⁴⁸ Otro aspecto de inversión o re-escritura que encontramos en la figura masculina es que, en lugar de ser la figura tradicional de una mujer vieja —una bruja—, como, por ejemplo, en el cuento de “Blanca Nieves”, quien ofrece la fruta encantada al ente femenino es una figura antagónica masculina. Y, por supuesto, la imagen de la frutas cobra otra alusión sexual relacionada con la simiente masculina.⁴⁹

Alicia, quien, como hemos mencionado, representa la razón y la sensatez, rechaza inmediatamente el ofrecimiento del hombre vestido de negro, mientras que Elisa, quien representa la sensualidad, “se cortó una de sus trenzas rubias con las tijeras que llevaba colgadas al cinto y se la ofreció al caballero junto con varias horquillas de plata en pago por su canasta” (26) llena de las frutas encantadas. Al comer la fruta, Elisa cae enferma y se convierte “en un insaciable animal de trabajo” (27). Alicia entiende que la única solución para salvar a su hermana es que ésta coma del mismo fruto para invertir el efecto mágico de las frutas. Al encontrarse con el hombre vestido de negro, éste trata de hacerla comer de la fruta, pero Alicia se defiende ardientemente, y, con las tijeras, le corta la enorme nariz al hombre vestido de negro. Nuevamente, las tijeras, que encarnan, entre otras cosas, entereza de espíritu, representan, en el acto

⁴⁴ *Ibíd.*; p. 94.

⁴⁵ Gertrude Jobs, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York, Scarecrow, 1962; p. 221.

⁴⁶ Fernández Olmos; p. 44.

⁴⁷ Vélez; p. 40.

⁴⁸ Olderr; p. 54.

⁴⁹ Cirlot; p. 115.

simbólico de cortar la nariz/falo del hombre vestido de negro, la realización total del ser de Alicia, al lograr cortar y deshacerse del *velo* del error y la ignorancia⁵⁰ que representa el hombre vestido de negro. Alicia logra escapar, llevando en su ropa la pulpa y el jugo de las frutas encantadas. Al llegar a la casa, Alicia besa a su hermana y "algunas de aquellas gotas fueron a caer inevitablemente sobre los labios de Elisa" (30), quien se despoja finalmente del poder (sexual) del hombre vestido de negro.⁵¹

Al salvarse el ente femenino por su propio ingenio, Ferré re-escibe el cuento de hadas, reivindicando, a su vez, la esfera doméstica de la mujer y la tarea de la costura, puesto que, con sus acciones, Alicia y Elisa la revisten de elementos positivos. Asimismo, en esta selección no sólo se rompe el estereotipo de la pasividad femenina del cuento de hadas clásico, sino también el de la inferioridad intelectual de la mujer, ya que Elisa y Alicia se educaron a sí mismas aprendiendo a "hablar francés desde muy niñas" (23).

"Arroz con Leche" es otra selección que re-escibe el cuento clásico desde una perspectiva femenina/feminista. Al igual que "Pico Rico Mandorico," el título de "Arroz con leche" proviene de un juego infantil: "Arroz con leche / se quiere casar / con una viudita de la capital / que sepa tejer / que sepa bordar / que ponga la aguja en su campanal."⁵² Juego o rima⁵³ infantil que relaciona nuevamente el manejo de la aguja con la esencia femenina. En el relato de "Arroz con Leche" se invierte la trama tradicional del cuento de hadas, puesto que no es el héroe, Arroz con leche, quien tiene que resolver la adivinanza⁵⁴ para conseguir como recompensa a su ingenio la mano de la joven princesa en matrimonio, sino que es la heroína, "la viudita de la capital", quien tiene que resolver la adivinanza. Arroz con Leche, el ente masculino del cuento, está en búsqueda de la esposa perfecta. Las posibles candidatas tienen que pasar la prueba de una adivinanza para lograr casarse con el joven príncipe. El nombre del ente masculino, Arroz con leche, se bifurca a través de varios significados: por un lado, tanto el arroz como la leche son símbolos de prosperidad

⁵⁰ Hangen; p. 233.

⁵¹ Fernández Olmos; p. 45. Sobre el final de "Pico Rico Mandorico", Fernández Olmos señala que: "... the rebellion against established power by the story's protagonist might also be considered analogous to its author's search for inspiration in the female literary tradition ... By extension, therefore, the story reflects a concern with female empowerment and with the nature of power itself, a constant in feminists' examination of the historical conflict between men and women".

⁵² Vélez Adorno; pp. 69-71.

⁵³ Zipes, "Second Thoughts"; p. 20. Zipes señala que, al igual que los cuentos de hadas, la rima infantil —"nursery rhyme"— es usada también para "socialize readers in accord with male-dominated cultural dictums of the growing bourgeois, public sphere".

⁵⁴ Bettelheim; p. 128. Sobre este elemento típico del cuento de hadas Bruno Bettelheim señala que: "In many fairy tales ... solving the 'riddle' leads to marriage and gaining the kingdom. ... Solving the riddle posed by a particular woman stands for the riddle of woman in general, and since marriage usually follows the right solution, it does not seem farfetched that the riddle solved is a sexual one: whoever understands the secret which the other sex presents has gained maturity".

económica;⁵⁵ por otro lado, son símbolos de fecundidad, de fertilidad y de la capacidad sexual masculina, puesto que, tradicionalmente, tanto el arroz como la leche simbolizan la simiente masculina.⁵⁶ Ferré representa a Arroz con leche en su cuento como un joven hacendado, blanco, guapo y fino que anda en busca de esposa. Sin embargo, su búsqueda es realmente una evasión del matrimonio. Esta evasión ha sido catalogada por Efraín Barradas como resultado de una misoginia homosexual,⁵⁷ puesto que a cada posible candidata para esposa Arroz con Leche le hace una pregunta imposible de contestar: “¿Cómo se cose una ola?” o “¿Cómo se corta un cristal con tijeras?”. No obstante, Arroz con Leche se encuentra con una joven ingeniosa que contesta a su pregunta o adivinanza con otra pregunta imposible de contestar: “Caballero de los ojos negros / ¿Cuántas estrellas hay en el cielo?” (32). Al confrontar a Arroz con Leche, la joven asume una actitud que invierte la típica imagen pasiva y en espera del príncipe azul del cuento de hadas clásico. Arroz con Leche ha encontrado a su igual. Por lo cual, se ve obligado a invitar a la joven a cenar en su hacienda y ésta acepta la invitación.

Para asistir a la cena, la niña se cose un vestido azul. La referencia al color azul en este cuento no puede ser ignorada. Tradicionalmente, el color azul se relaciona, entre otras virtudes, con la perseverancia, la justicia, la verdad y la lealtad. El azul se considera también el color del espíritu y del intelecto y es uno de los colores de la Virgen, siendo entonces sinónimo de pureza y de inocencia,⁵⁸ por lo cual es el color que se relaciona con la esencia femenina. El azul representa también juventud, castidad, justicia y sabiduría, siendo el color típico de la filosofía y de la Gran Serpiente, símbolo de sabiduría eterna.⁵⁹ En el relato de Ferré todas estas asociaciones del color azul se encarnan en la joven del cuento. En cierto sentido, a través del color azul, se invierte el cuento de hadas clásico: la joven es el ente activo e ingenioso, por lo cual se convierte en la *princesa azul* en contraposición al *príncipe azul* del cuento tradicional. Por otro lado, el color azul, como símbolo estético usado por los escritores modernistas con relación al lenguaje literario,⁶⁰ al relacionarse con el acto de coser, adquiere también otras dimensiones alegóricas: el color azul como símbolo del lenguaje literario y el coser como símbolo del acto de escribir. Así vemos que la protagonista de este cuento, al demostrar ser poseedora de ingenio, destruye el mito patriarcal de incapacidad intelectual en la mujer y, por ende, cuestiona la perspectiva de la crítica literaria masculina sobre la escritura

⁵⁵ Jobes; p. 1337.

⁵⁶ Olderr; p. 111.

⁵⁷ Barradas; p. 7.

⁵⁸ Hangen; p. 52.

⁵⁹ Jobes; p. 228.

⁶⁰ José Luis Martínez, “El siglo XIX y el aprendizaje de la libertad: El modernismo”, *América Latina en su literatura*, edición de César Fernández Moreno, México, Siglo Veintiuno, 1988; p. 83.

femenina, uno de los temas constantes en la obra de Ferré.

Esa noche, en la hacienda, Arroz con Leche reta nuevamente a la joven: "Señorita de los muchos azules / Pídame un manjar imposible / Corazón de mirlo, hígado de almizcle / Y suya mi hacienda yo haré" (32). La competencia se invierte. Arroz con Leche ofrece cumplir los deseos de la niña y, si no puede llevar a cabo el reto, ha de casarse con ella. La joven le pide a Arroz con Leche un "pedazo de hielo asado". Ante esta respuesta oximorónica nuestro casanova pierde la contienda y se ve obligado a anunciar la boda. Celebrada la ceremonia, la joven se quita el vestido azul, le cose todos los orificios, lo llena de miel y lo coloca en la cama, "escondiéndose lo mejor que pudo debajo del colchón" (33). Cuando Arroz con Leche entra a la habitación, saca un puñal y lo entierra en el costado del vestido lleno de miel creyendo que era la niña. Al enterrar el puñal,⁶¹ la miel salpica los labios de Arroz con Leche y éste exclama: "Ay señorita de los muchos azules / jamás te hubiera matado / de saber que eras tan dulce" (33). Tradicionalmente, la miel simboliza inocencia, conocimiento y sabiduría, siendo considerada también alimento de los dioses.⁶² Ahora bien, tradicionalmente la miel y la leche juntos representan abundancia,⁶³ siendo también símbolo de nacimiento, renacimiento y fertilidad.⁶⁴ Por otro lado, tanto la leche como la miel se relacionan con lo femenino por ser ambas símbolo de alimentación. Quizás sea por esto que Arroz con Leche exclama que si hubiera sabido que su joven esposa era tan *dulce*, entiéndase sin ingenio, sin inteligencia, en contraposición a lo que su traje azul representa en cuanto a sabiduría y conocimiento, entonces no la hubiera matado.

La joven de los muchos azules creada por Ferré destruye, en "Arroz con leche", el arquetipo patriarcal femenino de *Eros/amor*, puesto que la joven de los muchos azules demuestra ser poseedora de ingenio y capacidad intelectual, es decir, poseedora de *Logos/razón*. Motivo por el cual Arroz con Leche había decidido matarla, puesto que, según la tradición patriarcal, una mujer regida por *Logos*, es un ser desviado socialmente. El cuento termina abruptamente con la imagen de Arroz con Leche "tendido en la cama con una larga aguja de coser enterrada en el lado izquierdo del pecho" (33). Cuando la niña, ya entonces viuda, regresa a su ciudad natal, todos los habitantes del pueblo le cantan al pasar: "Arroz con Leche se quiso casar / Con una viudita de la capital / Que supo tejer, que supo bordar / Que puso la aguja en su propio lugar" (33-34). Arroz con Leche fue derrotado y la joven protagonista surge victoriosa.⁶⁵

⁶¹ Tatar; pp. 3-38. En el ensayo "Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales" Tatar señala el sexo y la violencia como elementos típicos en los cuentos de hadas. Evidentemente, al igual que en los cuentos de hadas tradicionales, Ferré hace referencia a imágenes eróticas a través de los términos "orificios", "miel" y "puñal".

⁶² Hangen; p. 132.

⁶³ Olderr; p. 87.

⁶⁴ Jobes; p. 1103.

⁶⁵ Barradas; p. 7. Efraín Barradas señala que Arroz con Leche "puede ser visto a su vez como un

Tradicionalmente, la aguja representa matrimonio, intelecto y, también, representa una figura fálica.⁶⁶ Teniendo todas estas connotaciones en mente, podemos concluir que el uso de la aguja en este cuento no es arbitrario, puesto que la aguja —símbolo de la industria y quehacer femeninos por excelencia— es el instrumento de salvación y, por ende, de liberación, de la joven de los muchos azules. Al igual que Alicia en “Pico Rico Mandorico”, quien utiliza las tijeras para cortarle la nariz al hombre vestido de negro, la joven de los muchos azules utiliza una aguja para poner fin a la misoginia de Arroz con leche, quien nos recuerda, en cierta medida, al personaje principal del cuento “Barba Azul”. En “Arroz con Leche”, al igual que en “Pico Rico Mandorico”, Ferré reivindica el quehacer tradicional de la mujer —la costura—, puesto que es a través de esta tarea femenina, específicamente con la aguja, que la viudita logra salvarse al ponerla “en su propio lugar”: “en el lado izquierdo del pecho” de Arroz con Leche.

En ambos cuentos las protagonistas hacen uso de los instrumentos requeridos para la costura —las tijeras y la aguja— para liberarse de la opresión de la ideología patriarcal. Siguiendo la idea presentada por Enrico Mario Santí en “El sexo de la escritura”, observamos también que, a través de la relación que establece Ferré entre la viudita y las hermanas de “Pico Rico Mandorico”, Alicia y Elisa, con la tarea del coser junto a la aguja y las tijeras, percibimos una de las preocupaciones de Ferré: el acto de la escritura y la función de la crítica literaria tradicional. En “El sexo de la escritura” Santí hace referencia al mito griego de Penélope, la esposa de Ulises en *La Odisea*, quien durante tres años teje y desteje un sudario para mantener a raya a sus pretendientes.⁶⁷ Éstos insisten en que Ulises ha muerto en la guerra contra Troya, por lo cual Penélope debe escoger nuevamente marido y casarse.⁶⁸ En su ensayo Santí señala que “Penélope (cuyo nombre significa, justamente, tejedora) sería la primera representación de la escritora que aparece en la poesía Occidental”.⁶⁹ Al igual que su congénere clásica, Penélope, la viudita y las gemelas re-escriben y re-establecen la particularidad activa e ingeniosa en todo lo relacionado con lo

misógino homosexual” y, además, que la narración puede ser leída “como una parábola de la liberación femenina”.

⁶⁶ Jobes; p. 92.

⁶⁷ Enrico Mario Santí, “El sexo de la escritura” *Revista de la Universidad de México* 23 (1983); p. 50.

⁶⁸ *Ibid.*; p. 50.

⁶⁹ *Ibid.*; p. 50. “Si hemos de creer la etimología que vincula la palabra texto al tejer entonces Penélope (cuyo nombre en griego significa, justamente, tejedora) sería la primera representación de la escritora que aparece en la poesía Occidental. O quizá la segunda mitad de una misma primera imagen ya que, dentro del mundo poético de Homero, la fiel Penélope aparece como la antítesis de la adúltera Elena. A diferencia de Elena, cuya primera aparición en *La Iliada* la muestra tejiendo escenas de la guerra de Troya en un tapiz ficticio, suerte de emblema del propio narrador épico, la figura de Penélope nos dramatiza no ya las complicaciones de la mujer escritor (mientras Elena sólo teje, Penélope teje y desteje), sino una posible alegoría de la relación de esta figura y la institución de la crítica literaria”.

femenino, haciendo uso de los instrumentos básicos de la costura: las tijeras y la aguja.

En *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales* Mari Tatar señala que en el cuento de hadas clásico se enfatiza que el valor de la mujer se encuentra en su belleza física, mientras que en el hombre su valor se encuentra en su fuerza física y capacidad intelectual.⁷⁰ Estas son las características que tradicionalmente enfatiza la sociedad e ideología patriarcal: en el hombre/*Logos* y en la mujer/*Eros*.⁷¹ A través de la re-escritura del género, del acto de escribirlo desde de una perspectiva femenina/feminista, de regresarlo a su intención primaria, Ferré rompe con esa mitología sexista patriarcal que se depositó en el género durante los siglos XVIII y XIX, ofreciendo paradigmas más democráticos entre ambos géneros sexuales. En cinco de los seis "Cuentos maravillosos" de *Sonatinas* —"El fumador", "El sombrero mágico", "El medio pollito", "Pico Rico Mandorico" y "Arroz con leche"— observamos paradigmas femeninos y masculinos que rompen con la ideología patriarcal del cuento de hadas clásico. Por otro lado, tanto la viudita de "Arroz con leche" como las gemelas de "Pico Rico Mandorico", Alicia y Elisa, rompen con la imagen tradicional femenina del cuento de hadas. Igualmente, a diferencia del héroe del cuento de hadas clásico, los protagonistas de "El fumador", "El medio pollito" y "El sombrero mágico", no van en busca de aventuras, de reinos o de princesas. Estos jóvenes van en busca de la verdad, de lo esencial en la vida, sin espera de recompensa material. Y de los seis cuentos, "Pico Rico Mandorico" y "Arroz con Leche" establecen con fuerza una denuncia en contra de la clase burguesa y del sistema patriarcal que esta clase sostiene. En las cinco selecciones mencionadas de los "Cuentos maravillosos" percibimos una oposición a las actitudes patriarcales⁷² que insisten en la división jerárquica entre los sexos. Como en toda la producción literaria de Rosario Ferré, los cuentos infantiles de *Sonatinas* llevan un mensaje socio-político: la necesidad de una re-evaluación de los valores sociales y la necesidad de crear una sociedad libre de jerarquías sexuales, raciales o de clase. Creemos que esta necesidad de un cambio socio-político, de una sociedad justa para todos sus miembros, es el eje central de la colección de "Cuentos maravillosos".

Sandra M. Palmer-López
East Tennessee State University
Tennessee

⁷⁰ Tatar; p. 87.

⁷¹ Pausacker y Harper; p. 189. Pausacker y Harper señalan que tradicionalmente se cree que el hombre y la mujer nacen con "preordained natural separate roles to play". Según los dictados sociales los roles femeninos y masculinos se definen a través de características dispares, las cuales se observan en los cuentos de hadas o literatura infantil. Pausacker y Harper ofrecen una lista de estas características tradicionales en su artículo: "Just to remind you, women are: dependent, passive, fragile, non-aggressive, non-competitive, inner-oriented, interpersonally oriented, nurturant, sensitive, intuitive, yielding,

