

**El reino del revés:  
Subversión en los cuentos de hadas  
como reflejo de una sociedad globalizada**  
*Natalí Mel Gowland (UNLP).*

Los relatos tradicionales, tal como son los cuentos de hadas, cristalizaron a través de las sucesivas generaciones de narradores de tal forma que cada uno de sus componentes –siguiendo a Bruno Bettelheim- ayuda al niño a canalizar sus emociones, violencias y frustraciones, resultando de ello un todo enriquecedor para el niño, cultural, sociológica y psicológicamente.

Hoy, las princesas se rescatan solas; las ranas besan a los príncipes para devolverles su felicidad “ranesca”; y las madrastras y lobos toman la palabra contra los siglos de tradición –esta vez, en el otro sentido- que los condena.

¿A qué responden esta subversión? ¿Es casual o causal respecto de su contexto de producción? Planteo que *esta ruptura sistemática con el universo ficcional ya firmemente consolidado de los cuentos tradicionales, no hace más que acompañar y reflejar, como un medio de asimilación, los procesos de cambio vertiginoso a los que el niño, y la sociedad toda, se enfrenta día a día. Un desvío de la norma -y de las normas- que se realiza mediante la subversión temática y lingüística de dichos relatos. Para avalar mi hipótesis, trabajaré con Habla la madrastra de Patricia Suárez, y con El beso de la mujer rana de Susana Goldemberg.*

**Un enfoque sociohistórico**

“Me dijeron que en el Reino del Revés  
*nadie baila con los pies,*  
*que un ladrón es vigilante y otro es juez*

y que dos y dos son tres.”

Ma. Elena Walsh (El resaltado es mío)

Así inauguraba María Elena Walsh una poética transgresora, en la que primaba una reinención del lenguaje en un coqueteo constante con la norma y el absurdo. Una digna heredera de las *Alicias* de Lewis Carroll. Y una digna representante de su tiempo: de la segunda mitad de los '60, cuando en el país, como en el mundo entero, corrían aires de protesta y compromiso. En el caldo de cultivo de lo que sería el movimiento hippie, la psicodelia de los Beatles, los avances tecnológicos que pronto darían lugar a una red global, el replanteo constante del hombre por su lugar en el mundo y en la sociedad—consecuencia de dos guerras mundiales...

Considero que toda obra literaria/artística es producto y a su vez reinención del campo intelectual imperante (Bourdieu 1966, 1992). Ello implica necesariamente que, en este campo de lucha, ya sea por aprobación u oposición, las obras son también fuerzas que se relacionan y se crean en función de los demás factores intervinientes: contexto –literario, histórico, geográfico, social, económico, cultural y determinaciones “psi”<sup>76</sup> del autor y del receptor- de creación, difusión y de recepción.

Ahora bien, con respecto a los “cuentos de hadas”,<sup>77</sup> lo cierto es que su transmisión oral a lo largo del tiempo no sólo aseguró su pervivencia sino que también permitió que los relatos se cristalizaran en formas más o menos definitivas.<sup>78</sup> Considerando la fascinación que estos cuentos despiertan en los niños hoy en día y desde siempre, en toda región del planeta, Bruno Bettelheim, autor de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, plantea que una de sus principales funciones es canalizar los deseos e impulsos inconscientes del niño en figuras y motivos que ellos conscientemente puedan amar u odiar sin culpas, y que les permita soñar que superarán esa etapa de indeterminación y miedo que es la niñez.

Coincidiendo con sus postulados básicos en tanto la importancia que estos relatos transmiten para la maduración psicológica y afectiva del niño (y apartándome de ciertas ideas que también aparecen en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, como el hecho de que las ilustraciones desfavorecen al niño y lo distraen –p. 68-, en vez de reforzar el texto, o el hecho de la transmisión inalterada de estos cuentos –por experiencia propia-), me pregunto... ¿qué sucede si subvertimos los motivos y elementos presentes en los cuentos de hadas? ¿Se condicionan con las nuevas necesidades psicológicas de los niños, o se “tiran a la basura” siglos de tradición?

### **Actualidad**

Ya establecido el marco teórico con el que trabajaremos, hagamos una revisión de los fenómenos que vienen apareciendo en la televisión y el cine, medios audiovisuales con los que los chicos interactúan constantemente, y que por lo tanto, moldean - junto con otras influencias- su manera de pensar, de percibir la realidad, de desarrollar su gusto estético, así como también de los “valores” o estereotipos que ésta propone...

Se consolidó hacia los '90<sup>79</sup> un proceso de ficcionalización de la realidad, y/o de realización de lo fantástico, en series televisivas destinadas principalmente al público joven como “Los expedientes X”, “Dark Angel” o “Sabrina, la bruja adolescente”. En Argentina, tuvimos la serie “Chiquititas”, un cuento maravilloso plagado de elementos fantásticos anclado en el seno de un orfanato. Y luego están las adaptaciones cinematográficas de *Harry Potter* y *El señor de los anillos*.

Hoy, volvieron los vampiros. Esa muerte en vida, y esa búsqueda de “algo más” que justifique nuestra existencia, ¿no nos dirá algo sobre lo que vivimos actualmente? La literatura juvenil –y posteriormente las series- se impregnó de héroes que asesinan (a los buenos, no como los héroes de antaño), que no pueden luchar contra sus impulsos naturales, sobrepasados por

la realidad –social, de hecho- a la que están sometidos.

Para rematar todo este proceso de hibridación entre realidad y fantasía, vino a coronarse la originalísima película de DreamWorks: “Shrek”. Este ogro desmiente y le da unas cuantas vueltas de tuerca a los cuentos de hadas: es consciente de que su mundo pertenece a otro;<sup>80</sup> *es un ogro* pero es protagonista; la dragón se enamora del burro, demostrando que es posible la unión entre dos seres que es impensado que estén juntos

Ampliando a otros terrenos, vemos cambios de estereotipo entre la buena y la mala (se subvirtió el modelo “Barbie” para la protagonista “buena”); hay villanos que nos provocan humor y hasta ternura; o nos encontramos con series y novelas argentinas y extranjeras en los que la protagonista es la contraria al estereotipo romántico precedente: es mala, o “fea”, o de sexo/sexualidad indefinida, pero queribles a tal punto que la desviación a la norma termina resultando normal. Incluso las publicidades nos demuestran que los cuentos de hadas se plagaron de elementos cercanos al niño actual, como una forma de entender tanto los primeros como los segundos, en búsqueda del final feliz adecuado a las nuevas reglas del juego.

### **Análisis de *Habla la Madrastra. Autobiografía autorizada de Patricia Suárez*:**

En la ilustración de portada nos encontramos con la imagen de la madrastra de “Blancanieves y los siete enanitos” de Disney, considerando que es la más conocida, seguramente, por los niños.<sup>81</sup> Y, de nuevo, reproduciendo una imagen impuesta por esta empresa, en un refuerzo de lo que sucede en el libro: se expresa la sociedad globalizada.

Vemos que la madrastra no se refleja, sino que se ve en la mirada ajena, se constituye según el discurso de los otros. Pero - nótese bien- el espejito está amenazado, por lo que al final, ella sólo escucha una versión monopolizada: la que el poder –en este

caso, ella misma- impone –fiel al mundo consumista al que pertenecemos-.

Podemos inferir que el símbolo que representa su poder no es su corona sino sus rulos, es decir, su belleza –por cierto, creada artificialmente, hecho en el que se insiste a lo largo del texto-. En el momento en que el discurso sobre su belleza cambie, ella pierde el poderío. Ello debería decirnos algo sobre la construcción de belleza, hecho reflejado en la actualidad por la competencia feroz a la que se someten ciertas mujeres en una carrera contra el tiempo, mediante el consumismo desenfrenado de cremas anti-age, gimnasios, pastillas adelgazantes, y hasta cirugías: como nos sugiere la madrastra en el cuento de Suárez, “Hay que hacer tratamientos de belleza de vez en cuando. Si una nace con una nariz deformada como la tuya, disculpá mi sinceridad, hay que rebanarse un poco el cartílago” (Suárez 2009; p. 22)...

La segunda lectura para esos rulos puede ser la de una imagen típica de la mujer de los años '50 en una situación doméstica-cotidiana; la contextualización de su ideología en esta época se ve respaldada por la amenaza al espejito con un revólver –en vez de una varita- y por su propio discurso, que muchas veces se identifica con ese pensamiento generacional: “Pensamiento mío en voz baja: 'la juventud está perdida’” (p. 46), “los electrodomésticos ya no son lo que eran” (p. 16). Notamos que retoma la voz-mirada conservadora de cierto sector de la sociedad, y de esta forma logra legitimarse a los ojos de este público “serio”.

Además, no podemos dejar de impactarnos ante la imagen global de amenaza. Pero lo cierto es que, al estar impreso y publicado, nos da una idea de que la violencia está completamente normalizada. Es parte de nuestra sociedad, y los cuentos de hadas, que nunca escaparon a este tópico, ahora lo pueden hacer más visible que nunca.

Ahora bien, en cuanto al análisis textual, nos

encontramos ante un hecho inaudito en los cuentos de hadas: toma la palabra el antagonista, se cuenta la historia focalizando exclusivamente en su mirada. Además, se subvierte la historia porque ahora es el deseo de Blancanieves –y no el de la madrastra- de ser la más bella el que genera el conflicto. Si tomamos en cuenta el análisis que hace Bettelheim sobre la madrastra, en la versión de Suárez se le da a este actante el lugar que le corresponde en la historia: ella es la protagonista absoluta. Tanto ella como el lobo en *Habla el lobo* reniegan de la versión “oficial” e institucionalizada, la historia contada por el vencedor, y dan por sentado que existe “otra historia”, la verdadera. Muy lógicamente, y con argumentos válidos referidos al estereotipo de una Reina que apelan a la inteligencia del lector, nos explica:

En *el cuento*, yo me pongo verde de envidia y me disfrazo de *vieja horrorosa* y salgo a vender fruta por el bosque. ¿Qué cabeza pudo inventar *semejante disparate*? ¿A quién se le puede ocurrir que *yo*, la Reina altísima, majestuosísima y demás *ísima*, me convierta en verdulera? Pero así funciona la *cabeza desquiciadita de los escritores de cuentos para niños*” (Suárez 2009: 41. Los subrayados son míos).

Lingüísticamente, nos enteramos del punto de vista que subyace a la historia mediante el uso de subjetivemas calificativos (“el *triste* episodio”, “mi historia se pone *fea*...” –Suárez 2009: Índice), y en particular notamos el uso de superlativos para su propia persona –ver cita precedente-, y de diminutivos hacia todo lo demás: una forma de ganarse nuestra simpatía (“Blanquita”, “pobrecita”, “Defendiéndome *un poquito*”), pero también, por supuesto, de descalificar al otro y de sobredimensionarse por comparación.

Además, mediante el uso de elementos contrarios crea

esta mirada irónica sobre la actualidad: por una parte habla como un sector conservador de los años '50 y precedentes, pero en su lenguaje rompe con el hipernormalismo al que se venía sometiendo la literatura antes de la llegada de la vanguardia de los años '60-'70: lo notamos en el uso de palabras (mal escritas, en tanto están castellanizadas) provenientes de otro idioma: “interviú” (por “interview” entre-vista/s). Al incluirla, Suárez no sólo rompe con el idioma castellano “puro” o “normal”, admitiendo las contaminaciones ya corrientes entre lenguas, y que la RAE se demora en aceptar; sino que la ruptura se da doblemente porque se la incluye tergiversada, rompiendo con la institución (inglesa) que la impone, rebelándose contra el dominio que ésta ejerce hasta lingüísticamente.

Avanzando en el texto, llegamos al prólogo “Defendiéndome un poquito”. En su primera línea, transgrede sistemáticamente una regla básica de todo cuento de hadas: la ausencia de primera persona narrativa. Leamos el prólogo:

“Había una vez en un reino muy lejano, *yo*. La Madrastra. Ustedes seguramente *han leído sobre mí* y me tienen en el peor de los conceptos. Creen cosas *horrendas* nada más porque se las contaron sus *abuelitas*. ¡Ah! ¿Pero acaso fueron en busca de algún *cronista del reino* o de algún *paparazzi* que pudiera contarles la *verdad más verdadera*?” (Suárez 2009:11. El subrayado es mío).

Nos dice que no tenemos que confiar en todo lo que nos dicen, sólo porque provenga de una voz autorizada. La palabra de “las abuelitas” no se compara al poder de una reina, al discurso monopólico que maneja siempre quien ostenta el poder. Porque si bien ella fue vencida en las otras versiones, nos demuestra que son patrañas con el simple hecho de instalarse ella en el discurso, de tomar la palabra y no dejar que ni siquiera

un narrador omnisciente desmienta la historia. Además, el hecho de desmentir lo que dicen las abuelas es una forma de descalificar la estructura familiar jerárquica, porque mediante el cuestionamiento del estereotipo de “abuelita” nos obliga a volver a la realidad: no todas cuentan cuentos; no todos tenemos abuelitos dulces y buenos –o no los tenemos en absoluto-; o tenemos unos seis u ocho abuelos, producto de las familias conglomeradas de hoy en día... Más adelante, genera además una nueva subversión: como las “abuelitas” difamaron a las madrastras, entonces ella ataca a las “abuelitas”.

Luego, prosigue con la narración de la adquisición del espejo, en la que queda muy claro que las reglas las impone el mercado (visible en la confabulación entre el producto y el vendedor –o el espejito y el anticuario-), y no ya el que ostenta el poder. La reina es una cliente más (Si ello no es reflejo de esta sociedad no sé que pueda serlo...). El espejito, el ser que constituye la mirada ajena –de la sociedad-, es un completo manipulador: “se vende”, en ambos sentidos.

Otro hecho que podemos constatar es que Suárez rompe con la habitual norma en los cuentos tradicionales de la falta de caracterización de los personajes. Y con la tradición del normalismo en que se eliminaba todo referente considerado violento escabroso, escatológico o simplemente inconveniente. Para ello, la autora hace una excelente elección de los subjetivemas<sup>82</sup> que empleará en el discurso, participándonos de los juicios de valor que hace la madrastra. Y muchas veces, astutamente, la protagonista matiza o suaviza su elección lingüística con el uso en la misma cláusula de un diminutivo, o dicho “con total modestia”.

Además, tira abajo todo el encanto que pueda tener el Príncipe Azul, que pasa a ser un tipo inseguro y con mal aliento, que lo único que tiene de tal es su nickname para chatear. Este relato introduce el mundo de las publicaciones y el cibernético como algo completamente normal: el príncipe comienza a

buscar novia contratando una “agencia matrimonial” (hecho novedoso hoy en día, pero para nada insólito); al no resultar, prosigue poniendo un aviso que tiene mucho del consumismo de “Llame ya” (cuya única finalidad para quien llame al 0800-LACORONAESTUYA es adquirir el poder, más que encontrar el amor); como nadie responde, el príncipe “se suscribió a dos páginas de Internet para gente con el corazón roto y que busca nuevas compañías. El apodo del príncipe era: 'SOYAZUL” (p.32) De esta forma se da existencia en un cuento de hadas a un fenómeno tan actual como las páginas de amigos/amores virtuales, siempre con una mirada humorística al respecto.

Ya en el capítulo en el cual la historia de la madrastra “se pone fea”, se invierte la imagen que nos podía quedar de Blancanieves y pasa a ser una niña caprichosa a la que se le “*antoja* ir a un baile que da el palacio *de acá a la vuelta*” (p. 41). Después de pedirle ella los elementos que en los cuentos tradicionales por poco la llevan a la muerte (y de hecho, de nuevo se condice con la mirada psicoanalítica del tema, porque si ella los aceptó es porque deseaba verse más atractiva sexualmente. Lo cual explica igualmente que la muchacha directamente *los pida*), surge una pequeña digresión sobre la ansiedad oral de Blancanieves (creo yo, un guiño sobre los problemas alimenticios que están bajo la lupa desde los años '90). Finalmente se arma una hecatombe familiar en la que Blancanieves termina detenida en “una casa de reposo en las montañas, vigilada de cerca por siete enanos” (p. 49), casi como en una internación psiquiátrica. El espejito, después de la violencia que desata en la joven, queda hecho astillas y también tiene que ir a una “clínica de rehabilitación” (p.53). Y la madrastra limpió su nombre al aducir la pelea a ellos dos (lo cual tiene algo de cierto, puesto que el problema es entre la imagen de la madrastra y la supuesta belleza de Blancanieves).

Al final de la historia, al romperse el espejito, entiendo que -interpretación ayudada por la narración- la ruptura fue con

la imagen que se tenía de ella, que la mirada ajena (incluida la nuestra) cambió y por tanto ella salió victoriosa: nos contó su versión y, de esta forma, rompió con la tradición precedente.

### **Análisis de *El beso de la mujer rana* de Susana Goldemberg:**

En el caso de Susana Goldemberg, nos encontramos con una estructura de cajas chinas, de relatos enmarcados, de ventanas por las que nos asomamos (como en la ilustración de portada) para embarcarnos en el descubrimiento de una historia autoproclamada “un cuento al revés” (Goldemberg 2003:3). Según Bettelheim el ciclo de cuentos animal-novio prepara la mente infantil para la transformación que exige y comporta el estar enamorado. Este cuento, al ser al revés, nos enseña que esta transformación es recíproca y mutua, y lo hace sin tener que echar tierra –necesariamente- a la versión tradicional.

Goldemberg, al igual que Suárez, toma frases cristalizadas en el lenguaje popular, refranes, y los convierte en literales, en una forma de cuestionar la normalidad de lo que se dice y acepta, pero no como un ataque directo (“los pajaritos hablan porque tienen pico”, como hace Suárez), sino con mucho humor: “se defendieron del ataque de los ratones, que dispararon como ratas por tirante” (p. 16); “No vio rana ni sapo; ni del suyo ni de otro pozo” (p. 20).

A su vez, volvemos a rescatar elementos ya analizados en *Habla la Madrastra*: la problematización del estereotipo de princesa (“¡Ni ebria ni dormida! Si quiere ser besado, que se busque una *princesa como la gente*” –p. 6); la utilización de palabras que no hubieran sido publicadas en tiempos del normalismo pedagógico; y la importancia de la imagen pública asociada a la credibilidad. También se problematiza el concepto de belleza, y se advierte que –tal como la credibilidad- no es más que la construcción que genera un buen discurso, entronada por la publicidad:

Era yo un *magnífico* exponente de la estirpe de los *Ránidos*. Un rana macho de cutis *esmeralda, rugoso, pelado y fresco*. De panza tan blanca como *la luna* y *adorable* ojos *saltones*. De lengua elástica y extremidades tan elegantes, que en las *agencias de publicidad* me ofrecían la promoción de equipos de buceo. (p. 10. Los resaltados son míos).

Y luego describe la vida principesca: una verdadera tortura, no sólo por tener que reposar entre sábanas de seda perfumada y añorar el vaho del pantano natal (sobre gustos no hay nada escrito, nos dice en un guiño la autora), sino sobre todo porque está “*sufriendo* jaquecas por el peso de la corona [literal y metafóricamente] y de los *problemas de Estado*. Esquivando las *serpientes* de las intrigas palaciegas, *drogadas* con el *veneno del poder*. *Sangrando por el hambre de los pobres y la ridícula soberbia de los ricos*” (p. 14. Los resaltados son míos) Es decir, por una vez en este tipo de cuentos, Goldemberg nos saca de esa burbuja rosada en la que los príncipes y reyes sólo viven para ellos, buscando el amor y sin reparar en que tienen una responsabilidad real que cumplir.

También la ilustración nos da claves para comprender la historia. En este caso, observamos la superposición y convivencia de diferentes técnicas, que nos lleva a una interpretación muy distinta a la mirada uniforme transmitida por las imágenes monocromáticas y definidas de *Habla la madrastra*. Es un collage, pero tan bien integrado -al igual que el texto-, que nos permite deducir que *El beso de la mujer rana*<sup>83</sup> es una fiesta a la multiplicidad de miradas, a la economía y el poder del lenguaje, a los cuentos de hadas y a la aceptación de las diferencias. Es una fiesta a la desviación de la norma.

## **Conclusión**

Como inferimos a partir del análisis realizado, las

operaciones de transformación más usuales en los cuentos populares (Lluch 2000: p. 79-81) se llevaron al extremo en *Habla la madrastra* de Patricia Suárez, y *El beso de la mujer rana* de Susana Goldemberg. Estas autoras lograron desprejarse de la tradición y le dieron una vuelta de tuerca a los relatos maravillosos: mediante la individualización de los personajes; la modernización del contexto; la desmitificación del héroe y del adversario; la utilización –poco frecuente en libros para niños- de estructuras narrativas complejas (como relatos enmarcados y digresiones); las múltiples intertextualidades; la utilización de perspectivas internas y variables; la autorreferencia literaria.

Las autoras nos demuestran que las minorías (históricamente calladas: niños, mujeres, villanos o “feos”, y ranas también) también pueden y tienen el derecho a hablar. En su conjunto, transmiten una visión de mundo en la que es correcta -¡y bienvenida!- la sublevación de lo normal, porque el cambio es inevitable y forma parte de nuestra cotidianidad. Y aún más, si entendemos que lo “normal” es convencional, relativo y, por lo tanto, absolutamente variable; que la “belleza” lo es también. Que el estereotipo es alienante y la diversidad es necesaria para constituirnos como seres libres. Creo que es necesario que todo niño –o adulto- lo comprenda, en toda su dimensión.

Por ello celebro la audacia de estas autoras que, ya sea a nivel predominantemente discursivo –Suárez- o más asociado al juego con el lenguaje –Goldemberg-, nos invitan, redoblando la voz de María E. Walsh: ¿Vamos a ver cómo es, el reino del revés?

**Notas:**

76- En el modelo comunicativo de Kerbrat-Orecchioni (1980, inscrito en el paradigma comunicativo funcional), son entendidas como determinaciones de orden psicológico y psicoanalítico de los sujetos que participan en el proceso comunicativo. Hay que entender que traigo a cuenta este paradigma porque su aporte implica que existen restricciones a las elecciones de los sujetos lingüísticos vinculadas a parámetros contextuales, dados por la situación de comunicación y a las características del género discursivo en el que se inscribe el mensaje. Y, a su vez, tales filtros operan conjuntamente a nivel de la interpretación. Es decir, dicho modelo y la ampliación posterior de Bernárdez (1995, comunicación verbal como un sistema abierto, dinámico y complejo) pueden ser perfectamente aplicados a la escritura en el contexto de un campo intelectual (porque sino, no habría intercambiabilidad o se desestima la instancia de recepción del texto), y dan cuenta así de cómo factores extralingüísticos tales como las expectativas, el conjunto de conocimientos lingüísticos, de mundo y de estrategias comunicativas de ambos sistemas –productor y receptor- moldean el mensaje y, en este caso, lo publicado. Esto es cierto a tal punto que Bernárdez incluso hace la salvedad de que en la esfera productora se agregan las expectativas relacionadas con la capacidad del receptor para reparar las distorsiones del mensaje producidas por el contexto y la pérdida de información lógica de todo proceso comunicativo, hecho especialmente vigente en la escritura de literatura para niños. Estos factores serán retomados más adelante en el análisis lingüístico de los textos.

77- Lo primero que hay que aclarar al plantear este trabajo es el término “cuentos de hadas”. Asumo la responsabilidad de estar tomándolo en un sentido amplio. Estoy abarcando fábulas y cuentos maravillosos, pero lo cierto es que la obra de Perrault o los hermanos Grimm han sido tomadas históricamente como

recopilaciones de cuentos de hadas (si bien pocos entrarían en la categoría propiamente dicha). Y yo estoy trabajando con las reinventiones de estos cuentos.

78- Y también tenemos que tener en cuenta que, como explica Gemma Lluch (2000, p. 47), tenemos dos grandes filtros para las versiones “globales” y de propuesta ideológica unificada de hoy en día: primero las versiones de Charles Perrault y la de los hermanos Grimm (que no sólo cristalizaron en el imaginario, sino que se fijaron en un texto escrito, y por lo tanto, son perdurables y transmisibles con exactitud); y luego la visión y empresa de Walt Disney, que reinventan estas historias y las difunden en todo el mundo.

79- Y antes también, si tomamos en cuenta series como “Mi bella genio” o “Hechizada”. Lo cierto es que tomo mucha de la cultura estadounidense porque, en mi contexto de crecimiento, fue lo que más consumía, muchísimo más que los productos nacionales. Y hay que tener en cuenta que, dado el grado de masividad y difusión de estas series en el mundo entero, seguramente moldearon infancias y modos de pensar globalmente.

80- Notamos la conexión con el mundo “de afuera” en frases tales como: “¿Nunca oíste hablar de la muralla china o el muro de Berlín?” (Burro a Shrek, en la primer parte de la saga).

81- Citando a Gemma Lluch (2004: p. 21): “La globalización es una realidad desde que Walt Disney decidió fabricar imaginación para el mundo; desde entonces y más que nunca, las narraciones creadas para el mundo unifican gustos e imponen líneas creativas. (...) Los creadores principales del currículum cultural de los niños ya no son los educadores y padres sino las entidades comerciales como Disney, Mattel, Warner Brothers o McDonald's, cuyo poder radica en la producción de placer para niños y jóvenes”.

82- Lingüísticamente, nos enteramos de la historia mediante el uso de subjetivemas calificativos que enfatizan su punto de vista

(“el *triste* episodio”, “mi historia se pone *fea...*” –Suárez 2009: Índice), y en particular notamos el uso de superlativos para su propia persona –ver cita p. 5-, y de diminutivos hacia todo lo demás: una forma de ganarse nuestra simpatía (“Blanquita”, “pobrecita”, “Defendiéndome *un poquito*”), pero también, por supuesto, de descalificar al otro y de sobredimensionarse por comparación.

83- Nótese a su vez la intertextualidad doble: con el cuento “El rey rana”, pero evidentemente subvertido por el hecho de que se cambió tanto el género (en tanto femenino-masculino) como la especie que lo protagoniza (ya que el beso que convierte al sapo en príncipe es de una humana, y acá el beso es de la rana). Y segundo, con *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, relato transgresor si los hay en la literatura Argentina.

### **Bibliografía:**

ARPES, Marcela y RICAUD, Nora (2008). *Literatura infantil argentina: Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires, Editorial Stella - La Crujía.

BERNÁRDEZ, E. (1995). “Carácter complejo y dinámico de la comunicación – Rasgos del sistema abierto del texto” en *Teoría y epistemología del texto*.

BETTLEHEIM, Bruno (1976). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires, Crítica.

BOURDIEU, Pierre (1966). “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura de campo literario*. Barcelona, Anagrama.

GOLDEMBERG, Susana (2003). *El beso de la mujer rana*. Colección cuentos curiosos. Argentina, Ediciones infantil.com

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.

LLUCH, Gemma (2004). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

LLUCH, Gemma (ed.) (2000). *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

MACHADO, Ana María y MONTES, Graciela (2003). *Literatura infantil: creación, censura y resistencia*. Editorial Sudamericana.

SCHRITTER, Istvan (2005). *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires, Lugar Editorial.

SUAREZ, Patricia (2009). *Habla la madrastra. Autobiografía autorizada*. Colección Torre de Papel roja. Bogotá, Grupo Editorial Norma.