
Estrella, M. (diciembre, 2024). "El rol del cuento de hadas en la formación femenina en *Oranges are not the only fruit*, de Jeanette Winterson". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 19 (10), pp. 96 – 116.

Título: El rol del cuento de hadas en la formación femenina en *Oranges are not the only fruit*, de Jeanette Winterson

Resumen: Desde su ópera prima, *Oranges are not the only fruit*, los procedimientos de reescritura y parodización han sido ejes vertebradores de la poética de la narradora británica Jeanette Winterson (Manchester, 1959). En esta novela, considerada autoficcional, el cuento de hadas resulta un intertexto fundante, que no sólo será aludido en el relato de la infancia de la protagonista, llamada Jeanette, en un pueblo industrial del norte de Inglaterra, sino que será recreado en las breves narraciones que se intercalan con ese hilo principal. Asimismo, al tratarse de una novela de formación o *Bildungsroman*, es posible observar las vinculaciones entre la estructura antropológico-mítica que subyace en este género y también en el cuento tradicional. En este trabajo pretendemos relevar la inclusión de los cuentos de hadas como lecturas omnipresentes en la novela, que se asocian con la niñez y con el primer acceso a la palabra pero que, esencialmente, cimentan la búsqueda de identidad que impulsa a la protagonista. Nos interesará, entonces, detenernos en la forma en que la autora revisita el género, lo vincula con el desarrollo de la niña y con su proceso de autoformación y, al mismo tiempo, deconstruye los estereotipos tradicionales asociados con lo femenino.

Palabras clave: cuento de hadas, *Bildungsroman*, formación femenina, estructura antropológico-mítica, Jeanette Winterson.

Title: *The role of fairy tales in the process of female development in Oranges Are Not the Only Fruit, by Jeanette Winterson*

Abstract: *Since her debut novel, Oranges Are Not the Only Fruit, the processes of rewriting and parody have been central to the narrative of British author Jeanette Winterson (Manchester, 1959). In this first work, considered an autofictional narrative, the fairy tale serves as a foundational intertext, referenced not only in the protagonist Jeanette's childhood story in an industrial town in northern England, but also recreated in the brief narratives interspersed throughout the main thread. Furthermore, as this is a coming-of-age novel or Bildungsroman, we can observe the connections between the anthropological-mythical structure underlying this genre and traditional fairy tales. In this paper, we aim to highlight the presence of fairy tales as omnipresent readings within the novel, associated with childhood and the initial access to language, but fundamentally underpinning the identity search that drives the protagonist. We will focus on how the author revisits the genre, linking it to the girl's development and her process of self-formation while simultaneously deconstructing traditional gender stereotypes.*

Keywords: *fairy tale, Bildungsroman, female development, anthropological-mythical structure, Jeanette Winterson.*

El rol del cuento de hadas en la formación femenina en *Oranges are not the only fruit*, de Jeanette Winterson

María Estrella ¹

Presentación

Desde su ópera prima, *Oranges are not the only fruit*, los procedimientos de reescritura y parodización han sido ejes vertebradores de la poética de la narradora británica Jeanette Winterson (Manchester, 1959). En esta primera novela, considerada un relato autoficcional, el cuento de hadas resulta un intertexto fundante, que no solo será aludido en el relato de la infancia de la protagonista, llamada Jeanette, en un pueblo industrial del norte de Inglaterra, sino que será recreado en las breves narraciones que se intercalan con ese hilo principal. Asimismo, al tratarse de una novela de formación o *Bildungsroman*, se pueden observar las vinculaciones entre la estructura antropológico-mítica que subyace en este género y también es fundante en el cuento tradicional/maravilloso.

En relación con este último, nos parece interesante recordar que Bruno Bettelheim, en su clásico estudio *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1977), afirma que dichos relatos cumplen un rol fundamental en la educación moral y en la formación de la personalidad del niño, principal destinatario de estas narraciones orales, que se caracterizan por un planteo conciso, conflictos claros, personajes bien delineados y la ausencia de ambigüedad. Esta patente distinción entre el Bien y el Mal será, en principio, necesaria para facilitar el buen desarrollo de la identidad infantil, que solo adquirirá firmeza gracias a las identificaciones positivas. Desde su perspectiva, los cuentos de hadas, al tiempo que suponen un entretenimiento, estimulan la imaginación y permiten al infante comprender sus emociones; además de ofrecer imágenes que, en clave simbólica, le ayudarán a estructurar sus propios

¹ María Estrella es Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente en el área Literatura y Cultura Europeas en la mencionada Universidad. Codirige los proyectos del grupo de investigación "Literaturas Europeas Comparadas", radicado en el CELEHIS y en el CIEE. Ha publicado el libro *El arte como utopía. El poder sanador de la palabra en la poética de Jeanette Winterson* y fue coeditora de *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura*. Ha publicado artículos en revistas del país y el extranjero y ha participado como expositora en numerosos congresos y jornadas nacionales e internacionales. Correo electrónico: mariaestrell@gmail.com

sueños y a enfrentar las dificultades intrínsecas de la existencia humana. Para la crítica norteamericana Cristina Bacchilega (1997), el cuento de hadas ofrece a los niños “powerful scenarios and options, in which seemingly unpromising heroes succeed in solving some problems” y, de esta manera, el género representa “Dulce et utile fiction at its most successful, at the height of its magic” (p. 5). Según Tolkien (1947), existe en ellos un potencial utópico que se asocia con su capacidad terapéutica y liberadora: “there are ancient limitations from which fairy-stories offer a sort of escape, and old ambitions and desires (touching the very roots of fantasy) to which they offer a kind of satisfaction and consolation...” (p. 22), aspecto recuperado también por Bettelheim:

Estas historias insinúan que existe una vida buena y gratificadora al alcance de la mano, a pesar de las adversidades; pero sólo si uno no se aparta de las peligrosas luchas, sin las cuales no se consigue nunca la verdadera identidad (p. 28)

En este sentido, María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996) advierte una línea de continuidad entre estas narraciones y el *Bildungsroman*, en tanto considera que “la quintaesencia de la novela de autoformación es el conocimiento que el héroe adquiere de sí mismo en el curso de sus experiencias vitales” (p. 55). Esta crítica retoma los planteos de Joseph Campbell en torno al camino del héroe y plantea que, en la novela de autoformación, el protagonista deberá atravesar un rito de iniciación que consta de diferentes pasos: la separación, la iniciación propiamente dicha (la muerte simbólica, la superación de pruebas) y, finalmente, la regeneración o renacimiento. De esta manera, el Yo inocente se convertirá en un Yo experimentado.

Asimismo, resulta crucial advertir que, a partir de su fijación por la escritura, el cuento de hadas pretende cumplir el rol de orientar el deseo femenino mediante la consolidación de ciertos modelos o estereotipos de mujer, configurados de acuerdo con la voluntad masculina. Cristina Piña (2003) afirma que el sometimiento de la heroína al mandato amoroso-matrimonial la convierte en

...un ser radicalmente pasivo –pues su única actividad consiste en esperar, encerrada además dentro de las estrechas fronteras del ámbito doméstico– y cuyas “virtudes”, más allá de la bondad abstracta y un abnegado espíritu de servicio, sólo consisten en adecuarse a una versión desmaterializada y convencional del cuerpo, pues sus únicos rasgos son una belleza y una juventud arquetípicas que nunca se concretan en una auténtica descripción física de la heroína. (p. 5)

En cuanto a las reescrituras contemporáneas de los relatos tradicionales, Cecilia Secreto (2013) señala que en ellas se advierte no solo una deconstrucción de los hipotextos sino también de los modelos femeninos impuestos, ya que dichas historias “han funcionado, en su origen, como ‘tecnologías del yo’ en sentido foucaultiano, en tanto que contribuyeron (...) al proceso de subjetivación de la mujer, luego se convirtieron en ‘tecnología del poder’ a partir de su instrumentación patriarcal” (p. 76).

En este trabajo pretendemos relevar la aparición de los cuentos de hadas como lecturas omnipresentes en *Oranges are not the only fruit*, que se asocian con la infancia y con el primer acceso a la palabra pero que, esencialmente, cimentan la búsqueda de identidad que impulsa a la protagonista. Nos interesará entonces detenernos en la forma en que la autora revisita el género, lo vincula con el desarrollo de la niña y con su proceso de autoformación y, al mismo tiempo, deconstruye los estereotipos tradicionales sobre lo femenino.

Cuento de hadas y formación de la heroína: la deconstrucción de los mandatos y el camino hacia la identidad

Si observamos la estructura narrativa de la novela de Winterson veremos que, en los primeros capítulos que narran la infancia de Jeanette, se intercalan cuatro relatos en los que es posible advertir la reescritura paródica del cuento de hadas. En esta primera etapa de su desarrollo vital, su formación se encontrará marcada por la figura de su madre adoptiva, caracterizada por su fundamentalismo religioso,² así como por la comunidad de la Iglesia Pentecostal a la que pertenecen. De esta forma, por tratarse de un *Bildungsroman* femenino, el personaje no solo deberá enfrentarse a los conflictos propios del choque con la autoridad de la madre y de la salida al

² Susana Onega (2006) observa también la importancia de este género en la construcción de la relación entre la protagonista y su madre adoptiva: “Although apparently realistic, some episodes in Jeanette’s life story in fact have a distinctive fairytale flavour. Jeanette feels for her mother the type of unquestioning love associated with fairytale heroines, and she is treated by her with the harshness and cruelty of a fairytale stepmother” (p. 20). Al mismo tiempo, en los relatos que la madre inventa y cuenta a la niña, a pesar de su carácter evangelizador y moralizante, resuenan los personajes fantásticos de los cuentos tradicionales: “I particularly liked the ‘Hallelujah Giant’, a freak of nature, eight feet tall shrunk to six foot three through the prayers of the faithful” (Winterson, 1985, p. 11).

mundo público, sino también con “la tensión existente entre la teoría de género de la sociedad patriarcal y el propio sistema de valores” (Bobadilla Pérez, 2021, p. 53).

Estos relatos insertos se vinculan entonces con las experiencias de la protagonista durante los años formativos y van adquiriendo complejidad a medida que ella crece y afronta desafíos más profundos. Los cuentos se distinguen de la línea narrativa principal gracias a una marca gráfica (espacio, en la edición en inglés; espacio y un asterisco, en la traducción al castellano). Abordaremos a continuación el primero de ellos, incluido en el capítulo inicial, “Génesis”, que reproducimos en forma completa:

Once upon a time there was a brilliant and beautiful princess, so sensitive that the death of a moth could distress her for weeks on end. Her family knew of no solution. Advisers wrung their hands, sages shook their heads, brave kings left unsatisfied. So it happened for many years, until one day, out walking in the forest, the princess came to the hut of an old hunchback who knew the secrets of magic. This ancient creature perceived in the princess a woman of great energy and resourcefulness.

‘My dear,’ she said, ‘you are in danger of being burned by your own flame.’

The hunchback told the princess that she was old, and wished to die, but could not because of her many responsibilities. She had in her charge a small village of homely people, to whom she was advisor and friend. Perhaps the princess would like to take over? Her duties would be:

(1) To milk the goats

(2) To educate the people

(3) To compose songs for their festival

To assist her she would have a three-legged stool and all the books belonging to the hunchback. Best of all, the old woman's harmonium, an instrument of great antiquity and four octaves. The princess agreed to stay and forgot all about the palace and the moths. The old woman thanked her, and died at once. (Winterson, 1985, p. 13)

María Angélica Álvarez (2003) observa que este relato recupera diferentes rasgos del cuento maravilloso tradicional, especialmente ciertas leyes épicas que propone Axel Ulrick: ley de apertura (“Once upon a time”), indeterminación témporo-espacial, ley del tres (tres obligaciones), ley del contraste y ley de concentración (p. 84). En cuanto a la descripción de la princesa, se mantiene el epíteto “beautiful”, un cliché del género, y se subraya la sensibilidad como rasgo femenino, en este caso con tonos hiperbólicos;³ aunque el adjetivo “brilliant” podría

³ Recordemos, por ejemplo, el cuento “La princesa y el guisante” de Hans Christian Andersen, en el que sólo una mujer con sangre verdaderamente real podría ser lo suficientemente refinada y sensible como para sentir el guisante bajo la alta pila de colchones y, de esta manera, ser considerada adecuada para contraer matrimonio con el príncipe.

considerarse como una clave que anticipa el desarrollo del personaje, pues apela únicamente a un carácter luminoso sino que, además, se utiliza como sinónimo de inteligente. Por otra parte, se presenta la figura de la jorobada, que se contrapone a la mujer joven, rica y bella, pero también a los representantes del saber establecido (y masculino): los consejeros de la corte. Como poseedora de un conocimiento diferente, la anciana es la única capaz de percibir los verdaderos dones de la muchacha, su energía y su ingenio, y de advertirle acerca de los riesgos que podría encontrar en el futuro (“being burned by your own flame”). De esta manera, asume el rol de mentora propio de los relatos de formación. Asimismo, se destaca la función que cumple la jorobada en el pueblo, amiga y consejera de la gente sencilla, abocada a tareas que abarcan tanto las pequeñas actividades de la vida rural como las dedicadas a la socialización del saber y del arte (representado en los instrumentos musicales, la composición de canciones, los libros). En el desenlace, ambos personajes femeninos resultan liberados y cumplen su destino: una muere luego de designar una sucesora, la otra olvida la vida fútil de la corte para dedicarse a su formación personal y al servicio de los otros.

Como hemos visto, este breve relato, narrado con palabras sencillas y oraciones cortas, en un registro hasta cierto punto coloquial, escapa al *happy ending* de los cuentos de hadas (el matrimonio nunca es mencionado en la historia) y además es protagonizado por dos mujeres que tampoco responden a los estereotipos de género.⁴ Al mismo tiempo, el cuento resulta deliberadamente disonante respecto de la concepción de infancia más tradicional, a la que se atribuyen por lo general ciertos intereses y deseos; se trata justamente de la visión sobre la niñez que la pequeña Jeanette encuentra en la escuela y a la que no conseguirá adaptarse:

At first I'd done my very best to fit in and be good. We had been set a project just before we started last autumn, we had to write an essay called 'What I Did in my Summer Holidays'. I was anxious to do it well because I knew they thought I couldn't read or anything, not having been to school early enough. (...) We read them out one by one, then gave them to the teacher. It was all the same, fishing, swimming, picnics, Walt Disney. Thirty-two essays about gardens and frog spawn. (...) The teacher was the kind of woman who wanted her class to be happy. She called us lambs, and had

⁴ De alguna manera, este par podría pensarse en relación con Jeanette y su madre, quien educa a la niña y le augura un futuro de grandeza como misionera.

told me in particular not to worry if I found anything difficult. (Winterson, 1985, p. 49)

En cambio, la composición de Jeanette, de más de dos carillas, incluye salvaciones por la oración, recitales de acordeón, peleas con los infieles y cruzadas por la curación de los enfermos. Cuando la lee con orgullo frente a sus asombrados compañeros, la horrorizada maestra la interrumpe y la obliga a callarse y a pintar, lo que provoca en la niña una profunda frustración. En su defensa de una “pedagogía de la imaginación”, Jacqueline Held (1981) advierte que, muchas veces, los adultos se inquietan y desconfían de ese mundo de fantasía “fuera de las normas” de los niños:

El soñador, que sale de las grandes avenidas bien señalizadas, que abandona los sueños autorizados y prefiere los atajos y los rodeos, no es ni será un individuo rentable. (...) Peor aún, no es posible delimitarlo, definirlo y representa, por eso mismo, para la sociedad, un peligro en potencia. (p. 34)

El ingreso en el ámbito escolar incide en la elección de los nombres de los personajes de la siguiente historia interna, los cuales reflejan los nuevos saberes de la protagonista. Al mismo tiempo, este breve fragmento revela su malestar:

The emperor Tetrahedron lived in a palace made absolutely from elastic bands. (...) At night, (...) the mighty palace lay closed and barred against the foul Isosceles, sworn enemy to the graceful Tetrahedron.
But in the day, the guards pulled back the great doors, flooding the plain with light, so that gifts could be brought to the emperor. Many brought gifts; stretches of material so fine that a change of the temperature would dissolve it; stretches of material so strong that whole cities could be built from it.
And stories of love and folly.
One day, a lovely woman brought the emperor a revolving circus operated by midgets. The midgets acted all of the tragedies and many of the comedies. They acted them all at once, and it was fortunate that Tetrahedron had so many faces, otherwise he might have died of fatigue. They acted them all at once, and the emperor, walking round his theatre, could see them all at once, if he wished.
Round and round he walked, and so learned a very valuable thing:
that no emotion is the final one. (Winterson, 1985, p. 63)

En el relato se evidencia un uso del lenguaje más poético que el de la primera historia, para describir ese lugar maravilloso que se ubica entre las bandas elásticas del mundo escolar y las “ciudades invisibles” de Italo Calvino, uno de los escritores favoritos de Winterson. En este espacio mágico, la presencia del arte es primordial –ya sea a través de las historias o de los escenarios dispuestos a la manera de los

pageants del teatro medieval–, pues es a partir de los relatos y de las representaciones que el Emperador alcanza un saber epifánico acerca de la vida. Además, su capacidad para conquistar ese conocimiento se vincula con la apertura a la multiplicidad, con la posibilidad de admitir y reconocer varias versiones simultáneas, como sucede con las diferentes narraciones que componen tanto *Oranges...* como la totalidad de la obra de Winterson. Al mismo tiempo, la profundidad de la enseñanza final da cuenta del progreso en la maduración del personaje de Jeanette, quien comienza a comprender el carácter mutable de las emociones y, por tanto, de la existencia, siempre abierta a un futuro utópico.

El siguiente relato que recupera la estructura del cuento maravilloso es el que cierra el tercer capítulo, “Levítico”. Mucho más extenso que los dos fragmentos anteriores (cerca de diez páginas), posee un número mayor de personajes y su conflicto, más complejo, se divide en diferentes secuencias. Este capítulo, en el que Jeanette comienza a expresar sus primeras diferencias respecto de su madre y del discurso de la Iglesia, concluye con un cuento cuya temática es la infructuosa búsqueda de la perfección, tema de resonancias folklóricas. En este caso, el buscador es un príncipe caprichoso e irritable que considera que solo podrá casarse con “a woman without blemish inside or out, flawless in every respect. I want a woman who is perfect” (Winterson, 1985, p. 79). En esta primera instancia, el joven confiesa su deseo a su fiel consejera, una vieja oca,⁵ quien conmovida por sus lágrimas envía a los hombres de la corte en búsqueda de esa esposa perfecta. Durante tres años, mujeres bellas y virtuosas son rechazadas y el ave, sabia y sincera, le plantea al príncipe que es imposible hallar lo que desea, motivo por el cual él mismo le corta la cabeza. Durante los tres años siguientes el protagonista se dedica a escribir un hermético tratado filosófico al que titula *The Holy Mystery of Perfection*. En la enumeración de sus apartados se percibe la carga de ironía con que se parodia este

⁵ Recordemos que Mamá Oca es el nombre dado a la arquetípica mujer de campo creadora de las historias y poemas de la obra *Histoires ou contes du temps passé* o *Les Contes de ma Mère l'Oye*, publicada por Charles Perrault en París en 1697, en la que recopila cuentos de hadas como “La bella durmiente”, “Caperucita Roja” y “El gato con botas”, entre otros.

género, al tiempo que ingresan otros intertextos que van desde la Biblia y la mística, hasta Oscar Wilde y el *roman* medieval:⁶

Part one: the philosophy of perfection. The Holy Grail, the unblemished life, the final aspiration on Mount Carmel. Saint Teresa and the Interior Castle.

Part two: the impossibility of perfection. The restless search in this life, the pain, the majority who opt for second best. Their spreading corruption. The importance of being earnest.

Part three: the need to produce a world full of perfect beings. The possibility thereby of a heaven on earth. A perfect race. An exhortation to single-mindedness. (Winterson, 1985, p. 80)

Paralelamente, el relato nos presenta un personaje femenino que, de alguna manera, se relaciona con la primera narración que comentamos: una mujer bella y sabia, dedicada a hilar y a cantar, es decir, consagrada al mismo tipo de actividades prácticas y artísticas que legaba la anciana a la princesa. La forma en que se describe su saber (“well acquainted with the laws of physics and the nature of the universe”, Winterson, 1985, p. 78) la diferencia claramente del tipo de conocimiento formal y erudito que ostenta el presuntuoso príncipe. Uno de los consejeros encuentra a la joven en el bosque y trata de llevarla a la corte, pero ella toma distancia del estereotipo femenino del cuento de hadas por su desinterés en el matrimonio y su manera franca y decidida de expresarse:

'We've got to get moving, I'm taking you to the prince.'

'What for?' asked the woman, ladling out her own soup.

'He might want to marry you,'

'I'm not getting married,' she said. The advisor turned to her in horror.

'Why not?'

'It's not something I'm very interested in. Now do you want this soup or don't you?'

(Winterson, 1985, p. 82)

Una vez más, la voluntad femenina escapa del mandato patriarcal; no obstante, luego se demostrará que, tal como le anunciara la anciana a la princesa, esa provocación implica un riesgo. En este caso, el príncipe sale al encuentro de la joven, quien aun viéndolo de rodillas frente a ella, lo rechaza. De esa manera rompe

⁶ En este caso, los tópicos parecen aludir al personaje de Perceval, caballero que será protagonista de otro de los relatos incluidos en *Oranges...*, que no abordaremos en este artículo. No obstante, es necesario recordar que el *roman* comparte con el cuento de hadas la estructura antropológico-mítica propia del relato de autoformación, según los aportes de Rodríguez Fontela.

la ilusión de los cortesanos de verlos “live happily ever after” (Winterson, 1985, p. 82), por lo que se subvierte la fórmula de cierre propia del género.

A continuación, cuando el príncipe le enseña su ensayo como prueba de que la había estado buscando, ella lo invita a su hogar y allí permanecerán tres días y tres noches. Transcurrido ese lapso, que nos remite al mitema de la muerte simbólica (el ingreso al vientre de la ballena), el pretendiente regresará al mundo exterior como portador de un nuevo conocimiento y reconocerá su equivocación:

The woman was indeed perfect, there was no doubt about that, but she wasn't flawless. He, the prince, had been wrong. She was perfect because she was a perfect balance of qualities and strengths. (...) The search for perfection, she had told him, was in fact the search for balance, for harmony. And she showed him Libra, the scales, and Pisces, the fish, and last of all put out her two hands. 'Here is the clue,' she said. 'Here in this first and personal balance.' (Winterson, 1985, p. 83)

Sin embargo, cuando el joven se muestra decidido a admitir su error y hacer una “public apology” a la oca, los consejeros manifiestan su desacuerdo, alegando que su poder estaría en riesgo si el pueblo percibiera sus falencias.⁷ La muchacha, en cambio, no duda en reconocer sus defectos y en sostener su verdad, aunque eso implique la condena de los consejeros y del propio príncipe, y termine por costarle la vida:

'But she has no blemish,' shouted out another.
'But I have,' said the woman quietly, 'I have many.'
'Proof from her own lips,' screamed the chief advisor. Then the woman took a step forward and stood before the prince who began to tremble uncontrollably.
'What you want does not exist,' she said.
'Proof from her own lips,' screamed the chief advisor again. (...) 'Evil, Evil,' shrieked the advisor. 'We will not give up on our task.'
'You'll be dead first,' shrugged the woman, about to go back inside.
'Not before you,' cried the prince, coming to. 'Off with her head.'
And they chopped off the woman's head.
Instantly, the blood became a lake, and drowned the advisors and most of the court.
The prince only managed to escape by climbing a tree. (Winterson, 1985, p. 85)

Así, como vemos, la única respuesta posible frente a la diferencia parece ser la violencia y, en consecuencia, podríamos asociar este tipo de planteo con el mundo

⁷ Una vez más vuelven a oponerse el saber convencional, masculino, dogmático; y un saber “otro”, femenino, abierto y basado en la naturaleza, ancestral y olvidado: “‘There are two principles,’ she said, ‘the Weight and the Counter-weight.’ ‘Oh yes,’ put in one of the advisors, ‘you mean the sphere of Destiny and the wheel of Fortune.’ The prince swivelled round. ‘How do you know?’ he demanded. The advisor blushed. ‘Oh, it’s just something my mother told me, I’d forgotten it until now.’” (Winterson, 1985, p. 83).

maniqueo del cuento de hadas (si bien usualmente los desenlaces respetan la regla del género según la cual los buenos son recompensados). El análisis de Bacchilega permite comprender mejor los alcances de este desvío respecto de la tradición, al considerar que las reescrituras posmodernas del cuento de hadas son “affirmative and questioning”, que reactivan la magia y las “mythopoetic qualities” del género al proveer nuevas lecturas. Por tanto, estas nuevas versiones deshacen el hechizo del *fairy-tale* tradicional al cuestionar y recrear “the rules of narrative production, especially as such rules contribute to naturalizing subjectivity and gender” (Bacchilega, 1997, p. 23). Así, no parece osado inferir que este breve relato de Winterson hace visible la articulación implícita entre narrativa y “gender (re)production”: “If the fairy-tale symbolically seeks to represent some unquestionable state of being, postmodern fairy-tales seek to expose this state’s generic and gendered ‘lie’ or ‘artifice’” (Bacchilega, 1997, p. 36).

Como hemos señalado, las relaciones con el relato maravilloso no solo emergen a partir de los relatos insertos en *Oranges...* que reescriben paródicamente el género, sino que también son ostensibles en la narración de la historia de Jeanette. El capítulo “Números”, por ejemplo, comienza con las pesadillas de la protagonista acerca del matrimonio, pues sueña que se casa con un cerdo. Al observar las parejas que la rodean (sus vecinos, sus tíos), confirma esa apreciación acerca del género masculino. El cuento de hadas se introduce como parte de las reflexiones de la niña en torno al vínculo entre los sexos:

I found a book of fairy tales, and read one called “Beauty and the Beast”. In this story, a beautiful young woman finds herself the forfeit of a bad bargain made by her father. As a result, she has to marry an ugly beast, or dishonor her family forever. Because she is good, she obeys. On her wedding night, she gets into bed with the beast, and feeling pity that everything should be so ugly, gives it a little kiss. Immediately, the beast is transformed into a handsome young prince, and they both live happily ever after.

I wondered if the woman married to a pig had read this story. She must have been awfully disappointed if she had. And what about my Uncle Bill, he was horrible, and hairy (...). Slowly I closed the book. It was clear that I had stumbled on a terrible conspiracy.

There are women in the world.

There are men in the world.

And there are beasts.

What do you do if you marry a beast? Kissing them didn't always help. And beasts are crafty. They disguise themselves like you and I. Like the wolf in “Little Red Riding

Hood". (...) Did that mean that all over the globe, in all innocence, women were marrying beasts? (Winterson, 1985, p. 93)

Si bien esta perspectiva infantil plantea las mismas oposiciones binarias que el relato maravilloso, sirve también para reflejar la infelicidad de la mayor parte de las mujeres que rodean a la protagonista: obligadas a casarse para cumplir con los mandatos de género, frustradas, padeciendo situaciones de violencia, soportando el alcoholismo de sus maridos e incapaces de pensar en un destino diferente. Por otra parte, este fragmento se ubica al inicio del capítulo en el que se produce el clímax de *Oranges...*: Jeanette, con catorce años, conoce a Melanie y se enamora por primera vez, no de un hombre-bestia, sino de una mujer.

El último relato es el más extenso, a tal punto que ocupa la cuarta parte del capítulo con que se cierra la novela, titulado "Ruth", y aparece de forma fragmentada entre las narraciones sobre Jeanette y Perceval, otra historia intercalada que recupera la leyenda del caballero artúrico en su búsqueda del Grial. Además, este capítulo final se inicia directamente con la expresión "A long time ago...", ubicándonos desde el comienzo en el mundo de los relatos maravillosos. El espacio es un reino indeterminado y el tiempo es ese pasado remoto y prodigioso: "In those days, magic was very important" (Winterson, 1985, p. 181). La protagonista es nuevamente un personaje femenino, Winnet Stonejar (un anagrama de Jeanette Winterson), quien atraviesa un proceso de formación como aprendiz de maga. El hecho de que este relato esté dividido en tres partes nos muestra la complejidad de ese proceso. La historia se relaciona, a su vez, con los dos breves cuentos precedentes: el de la princesa y la hechicera y el del príncipe en busca de la perfección –además entabla, al igual que éstos, un diálogo con la línea narrativa principal–.

Al comienzo, el narrador en tercera persona reflexiona acerca de cuestiones que serán centrales en la historia de Winnet e involucra al receptor a partir del uso de los pronombres de segunda y de primera persona del plural:

...territory [was] just an extension of the chalk circle *you* drew around yourself to protect *yourself* from elementals and the like. (...) It works because the principle of personal space is always the same, whether *you're* fending off an elemental or someone's bad mood. It's a force field around *yourself*, and as long as *our* imagining powers are weak, it's useful to have something physical to remind *us*.

The training of wizards is a very difficult thing. Wizards have to spend years standing in a chalk circle until they can manage without it. They push out their power bit by bit, first within their hearts, then within their bodies, then within their immediate circle. It is not possible to control the outside of *yourself* until *you* have mastered *your* breathing space. It is not possible to change anything until *you* understand the substance *you* wish to change. (Winterson, 1985, pp. 181-182) (la cursiva es nuestra)

Así, las palabras del narrador anticipan las líneas fundamentales de este relato de búsqueda y autoformación personal: la necesidad de una educación y un fortalecimiento interior ligados a los poderes de la imaginación, las dificultades que acechan en el mundo exterior y el imperativo de prorrumpir en ese mundo para poder generar un cambio. Al mismo tiempo, esa apelación al receptor se imbrica con el rol ancestral del contador de cuentos, cuya habilidad para narrar historias efectivas y relevantes le otorgaba poder para definir las prácticas sociales e influir en ellas, tal como observa Jack Zipes (2014): “Contar cuentos –es decir, dominar la palabra– era vital si se aspiraba a ser líder, chamán, sacerdote, sacerdotisa, rey, reina, médico brujo, sanador, ministro, etc.” (p. 30).

En este relato, la pareja protagónica formada por la aprendiz y el hechicero (su mentor) recuerda a la princesa y la jorobada; mientras que el segundo personaje evoca al príncipe en busca de la mujer perfecta: se trata de figuras masculinas que, desde un lugar de poder, intentan imponer un estado de cosas, una forma de conocimiento, una manera de actuar. Este mago, por ejemplo, ejerce un rol protector hacia la gente del pueblo, pero su hechizo es en realidad un engaño que los mantiene satisfechos y por el que exige devoción:

The sorcerer was good to the villagers who lived in clusters under the hills. He taught them music and mathematics and put a strong spell on the crops, so that no one got hungry in winter. Of course, he expected their absolute devotion, but they were glad to give it. (Winterson, 1985, p. 187)

En el caso de Winnet, el deseo de control del mago se asocia directamente con el nombre propio, cuestión que suele encontrarse en relatos tradicionales como “Rumpelstiltskin”:⁸

⁸ La lectura que hace Zipes (2001) de este relato nos permite una vez más reflexionar, no solo acerca del poder del nombre y de las palabras en general, sino también sobre la función que aún hoy cumplen estos cuentos: “*Rumpelstiltskin* demostró hace mucho tiempo cómo debemos buscar el poder de nombrar las fuerzas que actúan sobre nosotros si queremos ser libres y autónomos. Pero

'I know your name.' And so she stopped, afraid. If this were true she would be trapped. Naming meant power. (...)

'I don't believe you,' she shouted back. Then the sorcerer smiled and invited her to cross the stream, so that he could whisper in her ear. She shook her head; the sorcerer's territory must lie across the stream; here at least she was safe. (Winterson, 1985, p. 182)

En esta última historia con reminiscencias del cuento de hadas, las alusiones a la vida de Jeanette se hacen más evidentes y adoptan múltiples formas, como guiños al lector diseminados a la manera de las migajas de pan que Pulgarcito o Hansel y Gretel dejan en el bosque. Por ejemplo, a partir de la presencia de un objeto cargado de contenidos simbólicos: un guijarro. En el momento en que su madre y la congregación descubren el vínculo entre Jeannete y Melanie, la primera defiende su amor y no demuestra arrepentimiento, por lo que es sometida a una especie de exorcismo para liberarla del pecado. Durante ese periodo de encierro y soledad, se presenta ante ella un demonio naranja, quien incita a la adolescente a seguir su destino, afirmar su diferencia y comenzar a cortar los lazos con su madre. Al marcharse, le deja un guijarro marrón, elemento que reaparece en el cuento de Winnet, a quien el hechicero entrega "a rough brown pebble" para que ella dibuje su círculo de tiza protector.⁹ Por otra parte, los miedos de la joven cuando conoce al mago se enlazan con los temores de Jeanette al matrimonio ("Perhaps he wanted to chop her up, or turn her into a beast, perhaps he was going to make her marry him", Winterson, 1985, p. 184). Finalmente, él le revela su deseo:

'What I want,' he began, 'is for you to become my apprentice. The magic arts are dying; the more of us there are, the better. You have gifts, I know that, you can take the message to other places, where even now they hardly know how to draw a chalk circle. I will teach you everything, but I cannot force you, and first you must tell me your name.' He leaned back and looked at Winnet. 'There's just one small thing; unless you tell me your name, you'll never get out of that circle, because I can't release you, and you don't have the power.' (Winterson, 1985, p. 184)

De esta manera, su discurso constituye una variación del de la madre de Jeanette, pues ambos quieren una aprendiz/misionera. En esta instancia, Winnet le

el cuento folclórico *Rumpelstiltskin* no respondía ni responde a todas las preguntas por nosotros. Da indicaciones que debemos confrontar continuamente e intentar resolver nuevamente" (p. 134).

⁹ Podría tratarse de una referencia a "La doncella sin manos", cuento recopilado por los hermanos Grimm, en el que un molinero, burlado por las artimañas del Diablo, le entrega involuntariamente a su hija. La virtuosa joven traza un círculo de tiza a su alrededor para protegerse y conjurar tal acechanza.

responde con otro desafío: si él puede adivinar su nombre, ella quedará a su disposición y si no, será liberada. La forma elegida es una especie de juego del ahorcado (tal como jugaba Jeanette con su amiga Elsie); finalmente, él logra descifrar el nombre y lleva a Winnet a su nuevo hogar. Ella, como muchas protagonistas de los cuentos maravillosos, entra en una especie de letargo y olvida su verdadera identidad; aprende a estar satisfecha cumpliendo el rol que le asigna el hechicero:

...as she stayed there, a curious thing happened. She forgot how she had come there, or what she had done before. She believed she had always been in the castle, and that she was the sorcerer's daughter. He told her she was. That she had no mother, but had been specially entrusted to his care by a powerful spirit. Winnet felt this to be true, and besides, where else could she possibly wish to live? (Winterson, 1985, p. 187)

Como vemos, las correspondencias entre los personajes del mago y la madre adoptiva de Jeanette son evidentes, mientras que la cuestión del origen y de la falta de una identidad conocida se vuelve a poner en primer plano (la orfandad es un eje que atraviesa el relato de formación de la protagonista).

El estado de cómoda felicidad de Winnet culmina cuando el hechicero hace encarcelar a su joven amigo. El incidente remite evidentemente al romance entre Jeanette y Katy, la segunda muchacha con la que la protagonista entabla un vínculo amoroso: la relación, que se rompe por la intervención de la madre, conduce a la expulsión de Jeanette de su casa, al igual que sucederá en este relato con Winnet. El recurso de la protagonista para salvar a Katy de un exorcismo y de la desaprobación general –“There was no hope for me. (...) I knew she wanted to upset my mother as much as possible. Forcing all the blame on me would do that. (...) Katy was safe, that was the important thing” (Winterson, 1985, p. 167)– evoca las palabras que Winnet dice a su amigo: “Now go to him,’ she told the boy, as he stood blinking against her torch, ‘and deny me. Blame me for whatever you like, you cannot stand by me, for you cannot stand against him” (Winterson, 1985, p. 188). Pero, además, la frase condenatoria de la madre de Jeanette –“you’ll have to leave’, she said. ‘I’m not havin’ demons here” (Winterson, 1985, p. 174)– resuena más tarde en el discurso del hechicero: “Daughter, you have disgraced me,’ said the sorcerer, ‘and I have no more use for you. You must leave” (Winterson, 1985, p. 188). Finalmente, los presagios

del demonio naranja acerca de las posibilidades que se abren en el futuro de Jeanette se reflejan en el diálogo entre Winnet y uno de los cuervos del hechicero. El ave (que funciona como un animal-ayudante, figura típica de los cuentos populares, como sucedía con la oca en el tercer relato) ofrece consuelo y consejo:

Winnet was about to burst into tears when she felt a light pecking at her shoulder. It was Abednego, the raven she loved. He hopped up beside her ear.
 ‘You won't lose your power you know, you'll use it differently, that's all.’
 ‘How do you know?’ Winnet sniffed.
 ‘Sorcerers can't take their gifts back, ever, it says so in the book.’
 ‘And what if I stay?’
 ‘You will find yourself destroyed by grief. All you know will be around you, and at the same time far from you. Better to find a new place now.’ (Winterson, 1985, p.189)

Al final de este extenso primer fragmento con el que se inicia el último capítulo de *Oranges...*, Winnet se decide a partir, abandonando la seguridad de la casa de su “padre”, el mundo conocido. Una vez lejos del hogar, la joven llega a un pueblo y se instala entre los aldeanos, pero nunca deja de sentirse extranjera ni la abandona el deseo de volver a conectarse con el saber:

The villagers were simple and kind, not questioning the world. (...) Winnet wanted to talk. She had left her school and her followers far behind, she wanted to talk about the nature of the world, why it was there at all, and what they were all doing on it. Yet at the same time she knew her old world had much in it that was wrong. (...) She had to pretend she was just like them, and when she made a mistake, they smiled and remembered she was foreign. (Winterson, 1985, p. 196)

En esta cita se advierte la similitud entre la necesidad que tiene Winnet de transmitir sus conocimientos acerca del mundo y el rol de profeta que se adjudica Jeanette hacia el final del relato, en tanto descubre que tiene algo que decir; a su vez, se establece un contrapunto con el papel de simple reproductor de discursos propio del “priest”. En este sentido, el proceso de construcción de una identidad propia se vincula íntimamente con la palabra:

I could have been a priest instead of a prophet. The priest has a book with the words set out. Old words, known words, words of power. Words that are always on the surface. (...) They do what they're supposed to do; comfort and discipline. The prophet has no book. The prophet has a voice that cries in the wilderness, full of sounds that do not always set into meaning. The prophets cry out because they are troubled by demons. (Winterson, 1985, p. 205)

Como hemos advertido, el saber convierte, tanto a Jeannete como a Winnet, en figuras diferentes, excéntricas y, al mismo tiempo, poderosas.¹⁰ De manera análoga, podríamos asociar también esta novela con el subgénero del *Künstlerroman*, en tanto la lectura autoficcional nos permite entender el desarrollo de la protagonista como la ficcionalización de los primeros pasos de la formación de la escritora. Si bien la narración se detiene antes de la entrada al mundo de la literatura, que se dará justamente con la publicación de esta ópera prima, *Oranges are not the only fruit* se constituirá como una clave de lectura de la obra de Winterson y como una clara apuesta por la construcción de una mitografía autoral.

Finalmente, en el último fragmento dedicado al personaje de Winnet, la joven se entera de la existencia de una ciudad bella, antigua, de edificios elevados, donde los habitantes se dedican a la reflexión acerca del mundo; una ciudad maravillosa que se transforma para ella en un símbolo de salvación, en Utopía. Así, contra los consejos de los aldeanos, la joven decide partir una vez más:

Winnet had never sailed on the sea. She had known the sea only as it came to the shore, known it only in connection with the land. She was afraid of it (...). She must find a boat and sail in it. No guarantee of shore. Only a conviction that what she wanted could exist, if she dared to find it. (Winterson, 1985, p. 202)

Esta breve cita revela la actitud de disconformidad del personaje frente al mundo convencional y estático que lo rodea, pues siente el ansia cada vez más irrefrenable de salir al exterior, a lo desconocido que augura peligros, pero también autoconocimiento y felicidad. El carácter utópico de su visión de la existencia se plasma no solo en esa ciudad mágica sino también en su convicción de que “what she wanted could exist”, convicción que aúna el deseo y la esperanza. El final del relato es abierto, por supuesto, porque deja al personaje en el momento en que se atreve a embarcarse, en el que acepta el llamado a la aventura; y ese cambio interno se refleja en la modificación de los tiempos verbales, ya que en este último párrafo

¹⁰ Por otra parte, las relaciones entre la línea narrativa principal y esta historia interna, además de plasmarse tanto en cuestiones temáticas como en la construcción de relaciones entre personajes, también afectan el tono del relato. Así, en este cuento observamos una actitud irónica y un talante humorístico en la protagonista que hemos destacado como una constante en la narrativa de Winterson. La conclusión de Winnet cuando el hechicero gana el desafío y consigue tenerla en su poder demuestra su visión práctica y su falta de dramatismo: “Oh well,’ thought Winnet, scuffing out the fire. ‘At least he can cook’” (Winterson, 1985, p. 185).

predominan el presente y el futuro: “The need for the city fastens her heart to her mind. She will get in her boat and sail to the other side. The sail is pulling and the sun is out. Now there is nothing about her but water. One thing is certain; she can't go back” (Winterson, 1985, p. 204). Así, el viaje, como afirma Rogelio Paredes (2003), es una manera de acercarse a “una utopía palpitante que espera el primer espíritu abierto que decida atreverse hasta allí, hasta ese lugar que puede convertirse en modelo viviente de los que quieren escapar de los absolutos” (p. 40). Por su parte, Rodríguez Fontela (1996) postula que la novela de autoformación tiene una estructura abierta, en tanto un rasgo del esquema iniciático es la “sucesibilidad”: “una regeneración o resurrección es, a menudo, el punto de partida de una futura transformación” (p. 67).

Conclusiones

En este trabajo hemos observado cómo las diferentes reescrituras del cuento de hadas que encontramos en los relatos intercalados con la narración de la infancia y la adolescencia de Jeanette, la protagonista de *Oranges are not the only fruit*, funcionan en relación con el tema de la búsqueda de la propia identidad, inherente al *Bildungsroman*. Así, en tanto el autoconocimiento se funda en un saber y en un lenguaje que deben ser conquistados e implica el descubrimiento de la felicidad, la relectura del cuento tradicional recupera sus aspectos utópicos, como explica Zipes (2014):

Se ha vuelto imposible para los artistas serios aceptar las tradicionales estructuras y “bondad” de los cuentos de hadas en un mundo globalizado que parece estar fuera de control. Y sin embargo hay significados profundos en los cuentos de hadas que brotan de conflictos humanos del pasado que todavía nos hablan. (...) Son necesarios para sacudir el mundo y aguzar nuestra mirada. En este sentido, las obras de arte contemporáneas referidas a cuentos de hadas, aunque a menudo distópicas, siguen latiendo con fervor utópico. (p. 264)

Como vimos, tanto los diferentes relatos como la línea argumental principal apuntan a la representación de la construcción de una personalidad que, como señala Rodríguez Fontela (1996), “ha de superar, en el transcurso de la narración, un proceso iniciático en aras de una nueva fase vital: el renacimiento del yo experimentado” (p. 63), gracias al cual el individuo se encuentra listo para el ingreso en el mundo adulto. Asimismo, hemos advertido que, en el caso de esta novela, dicho

renacimiento se vinculará con el descubrimiento de una voz propia, de una vocación artística, por lo que podríamos incluirla en el marco del *Künstlerroman*.

De esta manera, estas historias protagonizadas por mujeres que asumen el llamado a la aventura, atraviesan la separación del mundo conocido y son capaces de enfrentar las pruebas, el conflicto con los valores (masculinos) que pretenden imponérseles, muestran una nueva concepción del “triunfo” del héroe o, mejor aún, de la heroína: la victoria adviene al cuestionar los estereotipos de género y arrostrar la aventura portando como arma “los recursos internos y el sedimento de iniciaciones asimiladas”, frente a un mundo circundante que cumple una función antagónica (Rodríguez Fontela, 1996, p. 72).

Referencias bibliográficas

- Álvarez, M. A. (2003). "Tensiones entre génesis y autogénesis en la escritura de Jeanette Winterson". En C. Piña (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* Volumen II (pp. 75-106). Buenos Aires: Biblos.
- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern fairy tales. Gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Bobadilla Pérez, M. (febrero de 2021). "The Tenant of Wildfell Hall: El *künstlerroman* femenino como modelo didáctico en la literatura inglesa". *Oceánide* (14), pp. 51-57.
- Held, J. (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Onega, S. (2006). *Jeanette Winterson*. Manchester: University Press.
- Paredes, R. (2003). *Pasaporte a la utopía. Literatura, individuo y modernidad en Europa. (1680-1780)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Piña, C. (octubre de 2003). "El cuento de hadas y su oscilación entre tecnología del yo y tecnología de poder: el sentido de las reescrituras femeninas de fines del siglo XX". En *II Congreso Nacional de Estudiantes de Letras "Políticas de escritura - Políticas de lectura"*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Rodríguez Fontela, M. Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel: Universidad de Oviedo/Reichenberger.
- Secreto, C. (diciembre de 2013). "Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis", *Cuadernos del CILHA*, v. 14 (2), pp. 67-84.
- Tolkien, J.R.R. (1947). "On Fairy Stories". Recuperado de <https://www.excellence-in-literature.com/wp-content/uploads/2013/10/fairystoriesbytolkien.pdf> [Consulta: septiembre 2024]
- Winterson, J. (1985). *Oranges are not the only fruit*. New York: Pandora Press.
- Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires: Lumen.

Zipres, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: FCE.