



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TESIS DE MAESTRÍA**

**Estabilidad y sorpresa en la novela fantástica *The Princess Bride* de**

**William Goldman:**

**la reescritura de los cuentos de hadas desde la parodia y la**

**metaficción**

**MAESTRÍA EN LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS EN**

**LENGUA INGLESA**

**Tesista:** Prof. María Mercedes Romero Day

**Directora:** Prof. Mag. Guillermina Perera de Saravia

**Mendoza, 2022**

## **AGRADECIMIENTOS**

A Guillermina Saravia, por su paciencia infinita.

A mi familia, por su apoyo incondicional.

A mis compañeros de MALIN, que entienden mejor que nadie lo que este trabajo significa.

## CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	6
a. William Goldman, el “doctor de guiones” .....	7
b. La unicidad de <i>The Princess Bride</i> .....	8
c. Estado de la cuestión.....	14
d. Fundamentación y objetivos .....	18
e. Sustento teórico y formulación de hipótesis .....	20
f. Metodología .....	24
CAPÍTULO 1: Entre Florin y Guilder: <i>The Princess Bride</i> como género literario.....	25
a. La importancia de la fantasía .....	25
b. La importancia de los cuentos de hadas.....	31
CAPÍTULO 2: La medicina de Miracle Max: <i>The Princess Bride</i> revitalizada por la parodia	45
a. Definición de parodia.....	45
b. La parodia en <i>The Princess Bride</i> .....	49
c. El efecto de la parodia.....	54
CAPÍTULO 3: William Goldman duplicado y la existencia de S. Morgenstern: <i>The Princess Bride</i> como metaficción .....	57

a. Definición de metaficción.....	57
b. ¿Autor o autores? .....	61
c. Estructuras metaficcionales.....	66
CONCLUSIÓN.....	73
APÉNDICE 1.....	79
APÉNDICE 2.....	82
REFERENCIAS.....	85

## INTRODUCCIÓN

*“Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and the clearer is the reason, the better fantasy will it make”* (Tolkien, 1939, p. 9).

En un mundo en el que rara vez las historias terminan en “vivieron felices para siempre”, ¿qué nos impulsa a seguir leyendo después del “había una vez”? Quizás la promesa de ese final feliz con una enseñanza en el camino era suficiente en el pasado, pero los cuentos de hadas modernos no pueden depender solamente de su renombrada tradición: deben recrearse, reinventarse, reescribirse porque la posmodernidad así lo demanda, tal como explica Linda Hutcheon cuando sostiene que, como fuerza problematizadora, la posmodernidad cuestiona lo que otrora se consideró “natural” o puramente de sentido común (Hutcheon, 1988, p. xi).

*The Princess Bride* de William Goldman es un ejemplo excelente de esta renovación de los cuentos de hadas. Se trata de una novela atrapante, llena de personajes atractivos y situaciones que parecen imposibles. Es también intrigante desde la primera línea en la que el narrador, William Goldman, nos cuenta que este es su libro favorito...pero que jamás lo ha leído. Se destaca por ser divertida cada vez que desafía nuestras expectativas con giros inesperados y ocurrentes. Notablemente, es distinta, ya que no por estar dirigida a un público joven simplifica temas relevantes ni elimina complejidades estructurales.

Es una novela que, aun con un tono jovial y ocurrente, logra transmitir algo poderoso y profundo. Es una reescritura de los cuentos de hadas que, parodiándolos, logra ser el cuento de hadas por excelencia: ilustra las características clásicas de los cuentos de hadas, pero al mismo tiempo las cuestiona, siempre posicionándose en el límite entre la realidad y la ficción, y jugando con nuestra percepción del libro como artefacto.

### a. William Goldman, el “doctor de guiones”

William Goldman nació el 12 de agosto de 1931 en Highland Park, Illinois, y falleció el 16 noviembre de 2018 en Manhattan, Nueva York. Fue un respetado novelista, articulista y guionista. Graduado en Bellas Artes, decidió unirse al ejército, donde permaneció hasta 1954. A su regreso, completó un máster en la Universidad de Columbia. Publicó su primera novela, *The Temple of Gold*, en 1957. En 1973 publicó la novela *The Princess Bride*, adaptada al cine por él mismo en 1987. Tres de los guiones de Goldman se encuentran en la lista de las 101 mejores películas del Sindicato de Guionistas de América (William Goldman - Biografía, s.f.). William Goldman es quizás más conocido por su guion para *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, por el que ganó su primer Premio Óscar.

Además de novelas y guiones originales, escribió libros en parte autobiográficos sobre cine y adaptó novelas de otros autores para la pantalla. En entrevistas, dejó clara su opinión sobre Hollywood: “nadie sabe nada” (Belinchón, 2018; Debruge, 2018). Sin embargo, eso no le impidió, durante la década de los noventa, convertirse en un renombrado “doctor de guiones” (Epstein, 2018; Wills, 2018), un escritor contratado por los estudios de cine para retocar y mejorar libretos. Este último rol se ajusta particularmente bien con la voz narrativa que elige para *The Princess Bride*, ya que en esta novela alega estar editando las palabras de otro autor: S. Morgenstern.

## b. La unicidad de *The Princess Bride*

*The Princess Bride* de William Goldman es, sin duda, una novela especial y compleja. Entre sus páginas anidan y encajan piezas tan diversas como cuentos de hadas reimaginados, instancias paródicas efectivas y memorables, y elementos metaficcionales interesantes que llevan a la reflexión. Analicemos un poco más de cerca las consecuencias de estas características.

Los cuentos de hadas son una constante que atraviesa espacios, épocas y culturas. Cuando niños, los escuchamos atentamente, aprendemos a leerlos y muchas veces nos volvemos expertos en predecir sus eventos. Como adultos, consciente o inconscientemente, buscamos y a veces rechazamos patrones aprendidos de esos cuentos de hadas por considerarlos, justamente, ajenos a nuestro mundo, fantasiosos, vanos. No obstante, los cuentos de hadas son vehículos para la enseñanza e incluso objeto de aprendizaje en sí mismos; son fuente de inspiración para todo tipo de historias, incluso de propagandas comerciales que aprovechan nuestro conocimiento de ciertos giros argumentales y ciertos personajes para posicionar mejor sus productos. Por ejemplo, Volvo promocionó sus autos con siete asientos con una ilustración de Blanca Nieves junto a la ruta, sin lugar en un Volvo lleno de enanos (Ansari, 2020), y *The Guardian* defendió la libertad de prensa con una adaptación de “Los tres chanchitos” (Ledwidge, 2012).

El crítico y teórico literario francés Roland Barthes podría decir que estos cuentos se han convertido en míticos en un sentido negativo, ya que aparentan ser naturales pero son en realidad fabricados, o, en sus palabras, “*artificially produced to appear universal and natural versions of the way life should be, all the while concealing their instrumental motives and their basic history and ideology*” (Barthes, 1973, citado en Zipes et al., 2016, p. 5). La práctica de contar historias, memorizarlas, duplicarlas y revisarlas las ha llevado a alcanzar esta condición mítica por el solo hecho de permitirles adaptarse y aumentar su alcance al expandirse más allá de la página: hacia la radio, las películas, la televisión e internet. Esta práctica “*has set the cultural conditions for*

*[their] mythicization, institutionalization, and expansion as a mass-mediated form*” (Zipes et al., 2016, p. 5).

Lejos de ser un género pensado y creado exclusivamente para niños (Zipes, 2007, p. 1), los cuentos de hadas no tienen límites etarios en su influencia. Estas narraciones son accesibles, y su contenido se vuelve relevante porque se refiere a problemas comunes, a temas fácilmente universalizables, tales como errores que deben enmendarse y misiones que deben cumplirse para alcanzar algo deseado, aprovechando virtudes que llevan a recompensas y evitando vicios que llevan a castigos. Por eso, los cuentos de hadas se convierten también en un refugio: *“The more bewildering, if not distorted and perverted, our lives become, the more people seek refuge and meaning in fairy tales and other figments of the human imagination”* (Zipes et al., 2016, p. 6). Así, el tipo de narración y el contenido de los cuentos de hadas fueron elegidos para ser recordados a través de los siglos. En ese proceso, varias iteraciones de imitación y transmisión devinieron en la institucionalización de los cuentos de hadas en Europa del siglo XVII (Zipes, 2006b, p. 10). Desde entonces, la estabilidad de algunos elementos (temas, personajes, lugares, líneas argumentales, imágenes) que continúan siendo parte de nuestras narraciones ha asegurado la supervivencia de los cuentos de hadas en la literatura occidental (Zipes, 2006b, p. 13).

Los cuentos de hadas son mágicos. No solo, o no necesariamente, porque incluyen seres mágicos como personajes, sino porque, para quien los cuenta, son una oportunidad para explorar alternativas y proponer una opción – una opción de mundo, una opción de conducta, una opción de moralidad. Así, *“tales are marks that leave traces of the human struggle for immortality. Tales are human marks invested with desire. ... [C]reating a tale allow[s] the speaker/writer freedom to play with options that no one has ever glimpsed. The marks are magical”* (Zipes, 2007, p. 2). Los cuentos de hadas nos permiten tener acceso a otros mundos, no solo para satisfacer una necesidad estética, sino también para visualizar alternativas de realidad que nos permiten descubrir, a través de la imaginación, de lo que somos capaces en el mundo real (Zipes, 2007, p. 31).

No hay duda, entonces: incluso hoy, vale la pena volver la mirada sobre este género literario y su influencia sobre la literatura en general. Para enfocar más precisamente el análisis en este campo tan valioso y relevante, elegimos la novela *The Princess Bride* de William Goldman. Esta novela pertenece a la literatura juvenil, ya que responde a las habilidades e intereses de ese grupo etario, presenta problemas y personajes con los que los adolescentes pueden sentirse identificados, revela ciertas realidades a través de la ficción y permite a los lectores acceder a un universo de fantasía (Bucher & Hinton, 2013, p. 10-11).

Los vestigios de los cuentos de hadas son notables en la novela *The Princess Bride* de William Goldman – pero no son su único rasgo característico. Se trata de una novela fantástica. Según Maria Nikolajeva, la fantasía como género literario se caracteriza por combinar dos mundos: nuestro propio Mundo Primario y un Mundo Secundario que incorpora lo fantástico (2003, p. 142). De esa combinación de mundos surge la esencia de la fantasía, que es, justamente, la confrontación de lo ordinario con lo fabuloso (Nikolajeva, 2003, p. 154). A partir de esta definición, uno podría preguntarse qué diferencia, entonces, a la fantasía de los cuentos de hadas. La respuesta es que los cuentos de hadas, como género literario, ya están firmemente establecidos, tienen sus parámetros y convenciones definidas de forma clara y estable, mientras que la fantasía todavía se encuentra en una etapa de evolución. La fantasía se está constituyendo como un género ecléctico que toma prestados rasgos no solamente de los cuentos de hadas, sino también de los mitos, los romances, los libros de caballería, la picaresca, la novela gótica, los misterios, la ciencia ficción y otros géneros (Nikolajeva, 2003, p. 139).

Las novelas fantásticas ocupan en un lugar privilegiado para incursionar en la reescritura de los cuentos de hadas: sus bases en los cuentos de hadas les otorgan la estabilidad necesaria para partir de un cimiento firme, reconocible, familiar, que invite a los lectores a entrar en el mundo de la novela. Una vez que esa puerta se abre, es el momento de la sorpresa: la introducción de elementos nuevos, estrategias novedosas, estilos únicos. De esta combinación especial de estabilidad y sorpresa depende el éxito de una historia. Es un balance delicado mediante el cual se busca obtener un argumento lo suficientemente reconocible para ser atractivo a simple vista, y lo suficientemente asombroso para mantener el interés después de ese primer vistazo. En el caso de *The*

*Princess Bride*, William Goldman logra este equilibrio ubicando los cuentos de hadas en el centro de su historia, y construyendo a partir de ellos una novela que depende de la parodia y la metaficción para su singularidad.

Antes de entrar en detalles sobre estos elementos que posibilitan la sorpresa en la novela, cabe preguntarnos sobre la necesidad de reescribir los cuentos de hadas en primer lugar. Si, como hemos dicho, estos cuentos ofrecen un cimiento firme, ¿por qué se justificaría repensarlos y alterarlos? Como explica Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* (1988), la posmodernidad se caracteriza por el impulso de revisar y reformular. Esto se ve, por ejemplo, en el revisionismo histórico, pero también, por supuesto, en la revisión de la literatura desde distintas perspectivas, tales como la feminista o la poscolonial. Los revisionismos son una forma de cuestionar lo heredado que forma parte de la esencia de la posmodernidad.

Como fuerza cultural, la posmodernidad lleva a cuestionar lo dado por hecho, lo considerado sentido común – aunque generalmente no ofrece más que respuestas limitadas (Hutcheon, 1988, p. xi). Lejos de ser ahistórico, lo posmoderno pone bajo la lupa lo que asumimos como conocimiento histórico. Esta vuelta hacia el pasado, en el sentido de volver la vista hacia lo heredado, no se da con carácter nostálgico, sino por el valor epistemológico y ontológico de, justamente, problematizar lo que se daba como cierto sin cuestionamientos (Hutcheon, 1988, p. xii). La presencia del pasado es “*a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, ... it is always a critical reworking, never a nostalgic ‘return’*” (Hutcheon, 1988, p. 4).

Así, la posmodernidad es deliberadamente contradictoria porque usa y abusa las convenciones discursivas del pasado, desafía lo asumido como cierto (Hutcheon, 1988, p. xiii). Esta instalación y subversión de ideas se ve incluso en la elección de prefijos de repudio, “*discontinuity, disruption, dislocation, decentring, indeterminacy, and antitotalization*”, que rechazan, sin duda, pero también incorporan aquello que disputan (Hutcheon, 1988, p. 3). Es así como podemos explicar este uso paródico y metaficcional de los cuentos de hadas que encontramos en *The Princess Bride*: la tradición de los

cuentos de hadas se incorpora, pero también se resignifica y reescribe desde la parodia y la metaficción.

El punto de partida para analizar *The Princess Bride* como parodia, puede ser la definición del teórico literario francés Gérard Genette, que comienza mirando de cerca la etimología griega de la palabra: *ode*, que significa “canto” y *para*, que significa “junto a”, por lo que *parodia* se configura como un canto adyacente a otro, quizás en otra tonalidad que sirve como contrapunto para la melodía original (1997, p. 10). Algunos años más tarde, definido por Hutcheon, entendemos el concepto de parodia como “*imitation characterized by ironic inversion*” (2000, p. 6). En el caso de la novela de Goldman, el autor imita los cuentos de hadas, pero altera las expectativas que tenemos para tales cuentos. Así, crea situaciones ridículas, irónicas y graciosas que, lejos de desmerecer al género literario en que se inspiran, lo celebran. Esta parodia es, entonces, una refuncionalización de los cuentos de hadas como discurso con sus particularidades genéricas (Hutcheon, 2000, p. 16).

Por otro lado, debemos considerar los elementos metaficcionales de la novela de Goldman. Entre las posibles definiciones de metaficción propuestas por García Landa, encontramos “*fiction about fiction*”, “*fiction which contains fiction within it*”, “*fiction which comments itself*”, “*fiction which calls attention to its own fictional status*” y “*fiction which experiments with its own form as a way of creating meaning*”, todas las cuales podrían aplicarse a *The Princess Bride* (1991, p. 1). Esta novela presenta relatos enmarcados y establece “*different kinds of organization and hierarchization among its elements*”, otra característica típica dentro de la metaficción (García Landa, 1991, p. 36). La estructura de la novela nos lleva a cuestionarnos: si un creador puede entrar en su mundo creado, ¿es el mundo o el creador el que es realmente ficticio? (Nikolajeva, 2016, p. 189). Vemos entonces que *The Princess Bride* responde a la esencia de la metaficción, ya que logra eliminar el supuesto límite entre fantasía y realidad. En palabras de Nikolajeva, la metaficción “*erase[s] the illusion of a boundary between fantasy and reality, and in so doing it also questions the reality of ‘reality’*” (2016, p. 202).

Goldman, como otros escritores de cuentos de hadas modernos, logra infundir su novela con significados más profundos porque crea “*dystopian, grotesque, macabre, and comic configurations*” para sus personajes y en el argumento, de forma tal que su historia alcanza su verdadero significado al leerse en paralelo con los cuentos de hadas tradicionales que usa como punto de partida, pero de los que se despega con propuestas originales. De esta forma, la novela de Goldman “*collide[s] with past fairy-tale conventions by engendering extraordinary, imaginative narratives*” (Zipes, 2012, p. 175). El autor utiliza y al mismo tiempo cuestiona las formas tradicionales y temas convencionales de los cuentos de hadas, pero no por eso pone en duda su valor como escenarios para plantear problemas reales y proyectar nuestros deseos y posibilidades como personas (Sanders, 1995, p. 2-3). Al contrario, comparte ese afán por explorar alternativas al incorporar nuevos conceptos y nuevas estrategias a la base genérica tradicional en que se apoya.

### c. Estado de la cuestión

Los antecedentes de estudio sobre esta novela y sus características particulares son escasos. Existen algunos artículos y libros que han analizado *The Princess Bride* desde la filosofía, como *The Princess Bride and Philosophy: Inconceivable!* (Greene & Robison-Greene, 2015). En este libro, los autores se proponen explorar los sistemas de creencias que sostienen los personajes de Goldman. Inigo Montoya, por ejemplo, está convencido de que matar al hombre de seis dedos es la empresa más digna a la que puede dedicar su vida, no porque la venganza en sí sea beneficiosa, sino porque es la forma de recuperar el honor de su padre. Desde una perspectiva filosófica, Greene y Robison-Greene intentan descubrir si creencias como esa pueden justificarse o no. A partir de preguntas sobre las decisiones de los personajes, los autores generan discusiones sobre ética, moral, virtud, realidad y variaciones de significado. A pesar de no ubicarse en la misma línea de investigación del presente trabajo, este libro demuestra algo crucial: *The Princess Bride* es más que un clásico cuento de hadas, es una novela fantástica llena de matices y complejidades en los que vale la pena profundizar el estudio.

Otros han explorado la importancia en la cultura popular de su adaptación cinematográfica, tal como *As You Wish: Inconceivable Tales from the Making of The Princess Bride* (Elwes & Layden, 2014). Escrito por Cary Elwes, el actor que dio vida a Westley en la película de *The Princess Bride*, este libro aporta un vistazo detrás de bambalinas de lo que Elwes considera que fue y continúa siendo “*a blessing ... a truly remarkable phenomenon*” (p. 53). Reconociendo que *The Princess Bride*, dirigida por Rob Reiner, cuenta con una base de fanáticos devotos que conocen cada detalle de la película en sí, *As You Wish: Inconceivable Tales from the Making of The Princess Bride* se enfoca en los pormenores de detrás de cámaras que el largometraje no revela, vistos desde la perspectiva de un actor en los comienzos de su carrera que no previó el éxito que Westley y Buttercup tendrían años después. Naturalmente, este libro tiene un tono más anecdótico que analítico, pero de igual forma ayuda a realzar la importancia de la novela en cuestión, sumándose así a las razones para justificar su estudio en profundidad.

Algunos de los escritos sobre *The Princess Bride* exploran las ideas trascendentales que comunican ciertos personajes. En “*Female Beauty and the Distribution of Power in The Princess Bride by William Goldman*”, Berglund describe a la novela como “*an unconventional romance fantasy novel*” (p. 1) y concuerda con el presente trabajo en que esa dualidad genérica le da, simultáneamente, un grado de predictibilidad y un gran potencial para la sorpresa. En palabras de Berglund, la novela se encuentra “*in the borderland of consistency and instability*” (p. 1). La autora menciona también el espíritu posmoderno de la novela que se ve en el uso que Goldman hace de la metaficción y las técnicas de relatos enmarcados que dan vida a su novela. Incluso se menciona la presencia del humor en *The Princess Bride*, que presupone que el lector vea no solo lo que se presenta, sino la forma en la que se presenta. Todas estas consideraciones podrían ser aportes útiles para este nuevo estudio, pero son tratadas solo superficialmente, a modo de introducción, antes de pasar a la verdadera pregunta que el artículo intenta responder: ¿cómo aborda Goldman la idea de la belleza femenina en su novela? Berglund argumenta que la interpretación de la novela desde una perspectiva feminista demuestra que Goldman se vale de la sátira para mostrar la belleza femenina, y de esa forma logra poner en evidencia y rechazar las estructuras patriarcales presentes en la novela, para así empoderar a sus personajes femeninos.

Ciertos escritos analizan aspectos claves de la película, no de la novela. En “*Inconceivable!': Analysing irony in the cult classic movie The Princess Bride*” (Autio, 2018), el autor explica que existen estudios sobre la ironía en las películas en general y en la obra de Goldman como guionista en particular, pero que no hay investigaciones exhaustivas sobre el uso de la ironía en la película *The Princess Bride*, que es precisamente el nicho que intentará llenar. Dado que la adaptación cinematográfica es extremadamente fiel a la novela, las observaciones de Autio resultan útiles para tener una primera aproximación al uso de la ironía.

Incluso otros estudios se enfocan en la adaptación fílmica de la novela y en cómo el uso y subversión de los cuentos de hadas impactan sobre el nivel de compromiso de la audiencia. Sadler, en “*Is This a Kissing Book?': Transmedia adaptation and reverse reception in relation to William Goldman's contemporary fairy tale The Princess Bride*”, investiga cómo las cualidades inherentes de la literatura y el cine logran

transmitir una estructura narrativa compleja que depende hasta cierto punto de reafirmar y transformar convenciones de los cuentos de hadas. Aunque se enfoca en la adaptación y recepción de la obra de Goldman más que en el análisis de la novela en sí, este artículo subraya una de las características clave de la novela, que es, justamente, la reescritura de los cuentos de hadas.

Uno de los pocos antecedentes que tratan la historia como texto paródico es “*The Princess Bride and the parodic impulse: The seduction of Cinderella*” (Henry & Rossen-Knill, 1998). Sin embargo, el artículo se basa en la película más que en la novela y explora solamente un aspecto desde la parodia, sin extender el análisis hacia la novela como totalidad. Henry y Rossen-Knill examinan la forma en que la parodia se usa para reafirmar y rechazar el valor del “amor verdadero” de los cuentos de hadas, y atribuyen el éxito de esa técnica tanto al guionista, Goldman, como al director, Reiner. Los escritores del artículo someten al largometraje a un análisis basado en su propio modelo de comunicación paródica. Explican, así, que la película comienza mostrando el ideal de “amor verdadero”, haciendo alarde de su valor, para luego criticarlo humorísticamente. La adaptación cinematográfica logra así comunicar dos significados aparentemente opuestos al mismo tiempo: cuando el Arcediano de Florin, llamado The Impressive Clergyman en la película, habla con un acento casi incomprensible de las virtudes del matrimonio y el amor verdadero de Buttercup y Humperdick, la burla es evidente, y entendemos que “*Twue Rove is funny*”; sin embargo, sabemos que justamente mientras el Arcediano habla, Westley está haciendo lo imposible por llegar a Buttercup, Inigo está haciendo lo imposible por vengar a su padre y Fezzik está haciendo lo imposible por ayudar a sus amigos – en esas formas de amor verdadero, vemos que “*True Love is good*” (p. 47).

Algunos artículos exploran el trato particular que reciben ciertos temas puntuales en la novela. Tal es el caso de “*Study of Death in the Novel The Princess Bride: Death as Part of the Adventure*” (Corvo Sánchez, 2018). La autora describe la muerte como una presencia constante en la novela, tanto así que alcanza a prácticamente todos los personajes de una forma u otra: “*together with the characters who die, there are also those who are “invited” to die, ... choose to die –to avoid other evils, ... others whose lives are spared, ... who avoid [death] by surrendering, ... who sense it*” (p. 30). El

artículo analiza entonces las diferentes representaciones de la muerte que ofrece Goldman en su novela para demostrar que es importante incluir temas existenciales que lleven a la reflexión en la literatura infantil y juvenil. Por más interesante que sea la lectura de Corvo Sánchez de este tema, el artículo tiene límites muy claros y bastante estrechos: se enfoca en un solo tema central con el objeto de justificar la inclusión de tales temas en los libros para niños y adolescentes – una finalidad más práctica que analítica.

Ninguno de los antecedentes antes mencionados trata la novela desde la parodia y como texto metaficcional, por lo que ese es el aporte central de esta investigación.

#### d. Fundamentación y objetivos

La elección de este tema se debe, por un lado, a su suficiente delimitación – es puntual y abarcable –, a su relevancia práctica – permite demostrar la aplicación de conceptos teóricos generales a un texto literario particular –, y a su factibilidad en escala, extensión y duración – es apropiado para hacer un aporte acorde con los tiempos y expectativas de una tesis de maestría.

Más allá de esas consideraciones pragmáticas, sin embargo, ¿quién no vería el atractivo de escribir sobre un libro con

*Fencing. Fighting. Torture. Poison. True love. Hate. Revenge. Giants. Hunters. Bad men. Good men. Beautiful ladies. Snakes. Spiders. Beasts of all natures and descriptions. Pain. Death. Brave men. Coward men. Strongest men. Chases. Escapes. Lies. Truths. Passion. Miracles* (Goldman, 2008, p. 8).

Analizar *The Princess Bride* constituye un aporte en cuanto ilustra las características clásicas de los cuentos de hadas, pero al mismo tiempo las cuestiona, siempre posicionándose en el límite entre la realidad y la ficción, y jugando con nuestra percepción del libro como artefacto.

Este trabajo argumenta que un equilibrio entre la estabilidad genérica que proveen los cuentos de hadas, combinada con la sorpresa que la estructura de una novela fantástica permite introducir, explican el éxito de una novela tan atípica como *The Princess Bride*. Así, se explora cómo se usan la parodia y la metaficción para reescribir cuentos de hadas, pero a la vez conservan algunos valores convencionales de esos cuentos que se han mantenido a través de los años y que aún pueden resonar con los lectores actuales. La relevancia de esta investigación radica en aplicar conceptos teóricos generales a la lectura de una novela en particular para demostrar cómo diferentes herramientas literarias pueden renovar la escritura de un género textual tradicional.

Así, este trabajo establece la novela *The Princess Bride* de William Goldman como una instancia de reescritura de los cuentos de hadas y demuestra la combinación de la estabilidad de los cuentos de hadas y la sorpresa que aportan la parodia y la metaficción. Para lograr esto, se identifican elementos de cuentos de hadas en *The Princess Bride*, luego se describe el uso de parodia en la inclusión de esos elementos y se examinan los casos de metaficción alrededor de esos últimos.

### e. Sustento teórico y formulación de hipótesis

El marco teórico está dividido en tres partes. La primera parte está dedicada a la estabilidad que aseguran los cuentos de hadas, y las otras dos a la sorpresa que introducen la parodia y la metaficción.

- i. Cuentos de hadas: cómo se diferencian de la fantasía, por qué son importantes, qué elementos incluyen, cómo reaccionamos a ellos y por qué. Esta sección se basa, principalmente, en tres obras clave:

- a) Nikolajeva, M. (2003). “Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern”. *Marvels & Tales*, 17(1), 138–156.

Nikolajeva caracteriza la fantasía como género literario como una combinación de dos mundos: nuestro propio Mundo Primario y un Mundo Secundario, que llevan a la confrontación de lo ordinario con lo fabuloso. Explica también que la fantasía aún se está constituyendo, y que es un género ecléctico que refleja la imagen ambivalente del mundo típica del pensamiento posmoderno: al suceder en un mundo parecido al nuestro, pero no idéntico a él, la fantasía le da al autor libertad para crear.

- b) Zipes, Jack. (2006). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge.

Zipes comienza con un recorrido histórico por la evolución de los cuentos de hadas como género, hasta su institucionalización como categoría literaria. El autor explora los elementos convencionales que aseguraron la supervivencia del género, que terminó por convertirse en un código simbólico con una estructura bastante flexible. Eso lleva a que los cuentos de hadas extiendan su influencia, porque, aunque tienen un tinte de universalidad, ofrecen espacios para diferentes interpretaciones personales, públicas, individuales y colectivas.

- c) Zipes, Jack. (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press.

Una vez más, Zipes explora los diferentes tipos de cuentos populares y las convenciones de los cuentos de hadas en particular, pero esta vez su libro se inclina más hacia la función social de estos cuentos. El autor sostiene que los cuentos de hadas son dadores de sentido para la vida: son cuentos que surgen del conflicto y muestran las contradicciones del mundo real, y por lo tanto permiten otro tipo de acercamiento de los lectores a ese mundo real.

- ii. Parodia: qué es la parodia, cuál es el efecto al parodiar un texto, la parodia ¿refuerza o destruye el mensaje original? Esta sección se basa, principalmente, en dos obras clave:

- a) Genette, G. (1997). *Palimpsests* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.

El aporte más importante extraído de la obra de Genette es la definición de la palabra *parodia* en sí. A partir de su etimología, *ode*, que significa “canto” y *para*, que significa “junto a”, sostiene que *parodia* se configura como un canto adyacente a otro, quizás en otra tonalidad que sirve como contrapunto para la melodía original.

- b) Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. University of Illinois Press.

Hutcheon extiende la definición de Genette y se refiere a *parodia* como una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, es una repetición con distancia crítica que apunta a resaltar las diferencias entre el texto parodiado y el texto paródico más que las similitudes entre ellos. El tipo de parodia que le interesa a Hutcheon es el que implica la

revisión, inversión, transcontextualización de una obra anterior a través de la ironía. La autora subraya también que la intención de la parodia no siempre es ridiculizar; al contrario, puede ser también una crítica constructiva de tono amigable, o incluso un homenaje al texto parodiado.

iii. Metaficción: cómo se define, cómo funciona un texto metaficcional, cómo la metaficción dirige la atención hacia la reescritura paródica de los cuentos. Esta sección se basa, principalmente, en tres obras clave:

a) García Landa, J. A. (1991). “*Notes on Metafiction*”. *SSRN Electronic Journal*.

García Landa provee un aporte crucial, ya que enumera una serie de posibles definiciones para el concepto de metaficción, muchas de las cuales corresponden a lo que se evidencia en la novela *The Princess Bride* de William Goldman. García Landa también explora el concepto de *marco* en un texto literario, y explica que existen marcos externos creados por las convenciones de los géneros textuales y la comunicación literaria como tal, y marcos internos que muestran la organización y jerarquía de diferentes elementos narrativos.

b) Nikolajeva, M. (2016). *Children’s Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic* (Vol. 4). Routledge.

Nikolajeva se perfila una vez más como una voz útil en el territorio de la metaficción. La autora explica que el uso de patrones e imágenes fácilmente reconocibles es una forma de llamar la atención sobre ellos para propiciar la reflexión. Incluso el uso de clichés, si es consciente, deliberado y hábil, puede estar al servicio del mensaje más profundo de una historia. Este libro también plantea preguntas interesantes sobre la relación entre el creador y la obra: si el creador puede ingresar en el mundo que ha creado, vale preguntarse quién es ficticio, el mundo o el

propio creador. Así, Nikolajeva destila la esencia de la metaficción como el desdibujamiento de la ilusión de un límite entre la fantasía y la realidad para cuestionar también cuán “real” es la realidad.

- c) Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.

Waugh presenta la metaficción como una tendencia dentro de la novela que surge de la exageración de las tensiones y oposiciones que toda novela, por el simple hecho de existir, contiene. La metaficción, entonces, se vale de la creación y quiebre de marcos literarios, de la construcción y deconstrucción de la ilusión de realidad.

Los elementos de cuentos de hadas que se encuentran refuncionalizados en la novela le dan un carácter de universalidad que nos permite reconocerla, identificarla como parte de nuestro acervo cultural: le proporcionan estabilidad. La parodia y la metaficción son las herramientas que permiten que la inclusión de estos elementos, lejos de sonar repetitiva o anticuada, adquiera nueva fuerza y significado: logran sorprender con algo que quizás, al comenzar a leer, creemos conocido.

## f. Metodología

Debido a las características del texto, se cumplió la instancia analítica para, primeramente, explicar la tendencia a reescribir cuentos de hadas. Además, un análisis exhaustivo de *The Princess Bride* permitió identificar y explicar los elementos puntuales provenientes de cuentos de hadas y su funcionamiento dentro de la totalidad de la novela. Posteriormente, desde la hermenéutica se hizo posible la interpretación de la parodia y la metaficción como herramientas de reescritura de una forma literaria clásica como son los cuentos de hadas. Así, se determinaron tres líneas posibles de desarrollo investigativo con suficiente sustento teórico – la ubicación de la novela dentro de la tradición de los cuentos de hadas y la justificación de tal clasificación, el análisis de los impulsos paródicos presentes en el texto, y la delimitación e interpretación de los recursos metaficcionales utilizados en *The Princess Bride*.

Se ha delineado la estructura del trabajo según el siguiente esquema: ya se ha mencionado la originalidad de la novela de William Goldman dentro de la literatura juvenil, como también se ha establecido el estado de la cuestión y el aporte de la crítica al tema. Debido a la importancia de los lineamientos teóricos que sustentan este trabajo, el primer capítulo hace referencia a los cuentos de hadas, las características que explican su consistencia a través de los años, y los elementos que los distinguen como género literario. Estas nociones permiten explicar la estabilidad que tiene *The Princess Bride* como novela, los componentes que la convierten en una historia reconocible y disfrutable desde el primer momento. En el segundo capítulo comienzan a analizarse las piezas clave que rompen con esa estabilidad mediante la sorpresa para darle a esta novela su carácter particular. Se analiza la parodia, su presencia en la novela y el efecto que produce en los lectores. Luego, en el tercer capítulo, es el turno del otro disparador de la sorpresa: la metaficción, que reconocemos en la obra de Goldman a través de técnicas o elementos específicos. La conclusión intenta sintetizar lo analizado y comenta sobre las razones detrás de la combinación de elementos que podrían parecer incompatibles en una novela juvenil y su efecto sobre los lectores.

## CAPÍTULO 1:

### Entre Florin y Guilder: *The Princess Bride* como género literario

#### a. La importancia de la fantasía

Vale preguntarnos, primero, por qué es conveniente comenzar por la discusión de *The Princess Bride* en términos de géneros literarios, y la respuesta es: porque dan marco y límite a nuestras expectativas, nos ayudan a enfocarnos más precisamente en la novela como unidad antes de sumergirnos en los detalles concretos de su contenido. Tzvetan Todorov, el lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario búlgaro-francés, mejor conocido por su definición de la literatura fantástica, explica cómo los géneros literarios, en tanto instituciones, tienen una doble función. Para los lectores, el género literario define el horizonte de expectativas (*horizons d'attente*), delimitando el tipo de opciones literarias que se espera encontrar en ellos; para los escritores, el género provee modelos de escritura (*modèles d'écriture*) que institucionalizan cierta forma de comunicación dentro de una sociedad (Todorov, 1987, citado en Zipes, 2006b, p. 20).

En el caso de *The Princess Bride*, la particularidad reside en que, a primera vista, la novela podría pertenecer a dos géneros literarios distintos: la fantasía o los cuentos de hadas. La novela de Goldman parece ubicarse en la frontera, entre Florin y Guilder, podríamos decir. Y eso nos posicionaría justamente en los Cliffs of Insanity, porque estaría lejos de ayudarnos a delimitar mejor las características de la novela. Como veremos a continuación, a pesar de que es cierto que esta obra se clasifica, de hecho, como una novela fantástica por varias razones que expondremos, la impronta de los cuentos de hadas es tan fuerte, tan notable, tan crucial, que es lo que le otorga a la novela su estabilidad. Y si los cuentos de hadas otorgan estabilidad, la fantasía permite flexibilidad, que es indispensable, como exploraremos en los siguientes capítulos, para dar lugar a la sorpresa. De ahí la importancia de la fantasía.

Según Maria Nikolajeva, la fantasía como género literario se caracteriza por combinar dos mundos: nuestro propio Mundo Primario y un Mundo Secundario que incorpora lo fantástico (2003, p. 142). De esa combinación de mundos surge la esencia de la fantasía, que es, justamente, la confrontación de lo ordinario con lo fabuloso (Nikolajeva, 2003, p. 154). Inspirarse en los cuentos de hadas solamente, no le habría dado a Goldman la libertad creativa necesaria para escribir una novela como *The Princess Bride*, ya que los límites y limitaciones de los cuentos de hadas están perfectamente demarcados – no así los de la fantasía, que, como dijimos anteriormente, se está constituyendo como un género ecléctico que toma características de distintos géneros, dando más espacio a variaciones originales: la fantasía “*borrowes traits not just from fairy tales, but from myth, romance, the novel of chivalry, the picaresque, the gothic novel, mysteries, science fiction, and other genres*” (Nikolajeva, 2003, p. 139).

Entre los elementos que la fantasía ha tomado de los cuentos de hadas, encontramos el sistema de personajes – del que hablaremos en mayor detalle más adelante. La diferencia notable es que el héroe no siempre triunfa y la línea moral entre personajes buenos y malos no está bien definida; la presencia de elementos tales como brujas, hechiceros, y animales y objetos fantásticos y mágicos, que, si bien muchas veces son modernizados, mantienen sus funciones tradicionales, y, finalmente, la incorporación de momentos argumentales, conflictos y patrones típicos de los cuentos de hadas, tales como el encuentro con personajes ayudantes o la confrontación con los oponentes en el camino del héroe y la eterna confrontación entre el bien y el mal. Al incorporar y de cierta forma desestabilizar estos elementos, la fantasía refleja la imagen ambivalente del mundo típica del pensamiento posmoderno (Nikolajeva, 2003, p. 140-141).

Aunque todos estos elementos comunes ayudan a reconocer los textos fantásticos, no toda la fantasía es exactamente igual. Existen cuatro categorías esenciales que se diferencian en el acceso que los elementos fantásticos tienen al mundo de la narración: fantasía intrusiva, fantasía alienada, fantasía de portal y fantasía inmersiva (Mendlesohn, 2002, p. 171). Según Mendlesohn, la fantasía intrusiva se da cuando lo fantástico invade nuestro mundo y genera caos de forma tanto horrorosa como asombrosa. Este tipo de fantasía logra sacarnos, como lectores, de nuestra zona de confort sin llevarnos a un lugar desconocido, simplemente por volver impredecible

nuestro mundo. Por otro lado, la fantasía alienada nos da a entender que los sucesos se dan en nuestro propio mundo, pero a diferencia de la fantasía intrusiva, cuando los elementos fantásticos se presentan, no resultan disruptivos. Esos elementos pueden, por supuesto, generar caos y confusión, pero no son, en sí, motivo de sorpresa para los personajes. Es justamente esa reacción de los personajes, tan diferente a la desorientación que crea en el lector, lo que define a este tipo de fantasía. Para ser efectiva, la fantasía alienada depende de la comprensión y subversión de nuestras expectativas de lo fantástico: ante la aparición de lo mágico, debería haber sorpresa, pero no la hay. La fantasía de portal, por su parte, presenta justamente lo que su nombre indica: un mundo fantástico al que se accede desde un portal en nuestro mundo. Aunque los personajes pueden cruzar el portal de un lado a otro, se mantiene una frontera clara entre los mundos, de forma tal que lo que existe en el mundo fantástico no se filtra hacia el mundo “normal”. Por último, la fantasía inmersiva es comparable a la ciencia ficción, en tanto propone un mundo fantástico regido por normas específicas, distintas a las que gobiernan nuestro propio mundo, pero no facilita una explicación narrativa para esas reglas. En este tipo de fantasía, no hay lugar para cuestionamientos sobre su funcionamiento, porque depende de una suposición de realismo que niega la necesidad de explicación, se supone que somos parte de ella.

De estos cuatro tipos de fantasía, la alienada es la más inusual y, para esta investigación, la más pertinente, dado que es dentro de la que se encuadra *The Princess Bride*. Como anticipamos, Mendlesohn describe este tipo de fantasía como aquella en que los elementos fantásticos aparecen en nuestro propio mundo, pero lejos de interpretarlos como disruptivos de su “normalidad”, los personajes los asumen como casuales, lo que desequilibra al lector. En sus propios términos:

*In the estranged fantasy we are given to understand, through cues to the familiar, that this is our world. When the fantastic appears, it should be intrusive, disruptive of expectation, but instead while the events themselves might be noteworthy and they may cause chaos, their magical origins barely raise an eyebrow. ... While estranged fantasy casualizes the fantastic within the experience of the protagonist, it estranges the reader. The situation is odd, and it is our reaction to oddness which is being exploited. ... [I]n the estranged fantasy we sit in the subconscious of the point of view character, quietly screaming “but*

*something is wrong*”; a dream on the point of becoming lucid (Mendlesohn, 2002, p. 179-180).

Después de leer *The Princess Bride*, más de un lector confundido probablemente opte por consultar mapas europeos decimonónicos para corroborar la existencia (o inexistencia) de Florin y Guilder, ya que en el primer capítulo del libro de Morgenstern leemos que “*the land of Florin was set between where Sweden and Germany would eventually settle*” (Goldman, 2008, p. 40)<sup>1</sup>. Pero la línea entre nuestro mundo y el de la novela se desdibuja: aunque por momentos *The Princess Bride* parece hablar de nuestro propio mundo, y hasta con rigor histórico y geográfico, luego se inunda con eventos mágicos e inexplicables. Para los personajes, nada de lo que sucede resulta extraño, pero para nosotros, los lectores, la primera vez que nos encontramos con elementos fantásticos resulta confusa: ¿no era este, acaso, nuestro mundo?

En los cuentos de hadas, no queda duda de que el mundo sobre el que leemos no es el nuestro. El solo hecho de escuchar “había una vez” nos transporta a un cronotopo totalmente distinto, fuera de nuestro alcance, que tiñe estos cuentos de eternidad al permitirles terminar con un “y vivieron felices para siempre”. Esto no sucede en la fantasía.

En las novelas fantásticas, los personajes no necesariamente alcanzan su “felices para siempre”, y la presencia de mundos diferentes vuelve inestable su condición espacio-temporal. Al suceder en un mundo parecido al nuestro, pero no idéntico a él, la fantasía le da al autor libertad para innovar, para “*play with language, geography, and history*” (Nikolajeva, 2003, p. 143-144), e incluso para incluir distintas perspectivas dentro de la narración. La inclusión de diversas voces, definida como heteroglossia por Mikhail Bakhtin, se condice con el concepto posmoderno de intersubjetividad: no existe un sujeto único y singular en el texto literario, sino que el lector crea un sujeto complejo a partir de la lectura. En palabras de Nikolajeva, este concepto “*presupposes the absence of a single, fixed subject in a literary text, instead suggesting that the complex ‘subject’*

---

<sup>1</sup> En el Apéndice 1 se incluye un mapa real de Europa con la supuesta ubicación de Florin y Guilder, y una selección de mapas diseñados para diferentes ediciones de la novela, juegos basados en la novela, otros libros sobre cartografía fantástica y fuentes digitales.

*of a narrative has to be assembled by the reader from several individual consciousnesses*" (2003, p. 149). Una vez más, la fantasía se nutre del pensamiento posmoderno.

Pero incluso esta diferencia no es la más profunda entre la fantasía y los cuentos de hadas. Ese título corresponde a la posición del lector hacia la narración. Ambos géneros literarios requieren cierta suspensión de la incredulidad para aceptar que sucesos mágicos puedan tener lugar en el relato, pero los cuentos de hadas no pretenden ser realmente creídos. Hay un acuerdo entre escritor y lector que mantiene al lector claramente fuera del texto: puede aceptar lo mágico en la historia, pero nunca duda de que es solo una historia ficcional. En la fantasía, en cambio, la interpretación puede llevar a mayores ambigüedades. Algunos lectores podrán hasta aceptar la historia como algo real, en el sentido de que aceptarán lo mágico como parte indivisible del mundo creado por el autor; otros encontrarán explicaciones racionales para los sucesos fantásticos. En estos dos últimos casos, la línea que mantiene al lector fuera del relato se desdibuja (Nikolajeva, 2003, p. 152-153). En el caso de *The Princess Bride*, los comentarios agregados por William Goldman, el narrador, en el libro de Morgenstern, juegan precisamente con esta diferencia. En el primer capítulo de la novela, tan solo un par de páginas después del título, Goldman explica que los paréntesis en la versión original de *The Princess Bride*, una marca estilística distintiva en la escritura de Morgenstern, resultaban confusos para la editora de su propia versión revisada de la novela. Goldman no encuentra una explicación aceptable para estas notas parentéticas, pero sugiere que se trata quizás de una estrategia literaria para marcar que se trata de ficción y no de eventos reales. Sin embargo, inmediatamente después, agrega que estos eventos ficcionales a los que se refiere Morgenstern aparecen en los anales de la historia de Florin. Goldman escribe: "***Or maybe it was just the author's way of telling the reader stylistically that 'this isn't real; it never happened.' That's what I think, in spite of the fact that if you read back into Florinese history, it did happen***"<sup>2</sup> (Goldman, 2008, p. 42). Detengámonos un momento en el efecto que esto produce en el lector: la referencia a la ficcionalidad del relato de Morgenstern nos hace, como lectores, confiar

---

<sup>2</sup> En la novela, todos los comentarios de William Goldman que interrumpen el texto de Morgenstern están en cursiva. De aquí en adelante, en todo este trabajo, las citas en idioma extranjero de este tipo de comentarios estarán, entonces, marcadas en cursiva y en negrita.



en la palabra de Goldman. ¿Pero cómo podemos confiar en alguien que habla de Florin como si fuera un lugar real? De cierta forma, Goldman nos arrastra hacia adentro del universo de la novela, un universo en el que Florin es real. No hay duda de que *The Princess Bride* tiene una conexión inquebrantable con los cuentos de hadas, y es justamente esa conexión la que le da estabilidad, pero no olvidemos que, al tratarse de una novela fantástica, da lugar a respuestas mucho menos concluyentes a la hora de considerar si debemos o no creer lo que leemos.

## b. La importancia de los cuentos de hadas

A pesar de las claras diferencias entre los cuentos de hadas y la fantasía que nos ayudan a clasificar *The Princess Bride* como una novela fantástica, la impronta de la tradición de los cuentos de hadas es tan fuerte en esta historia que merece una mirada más cuidadosa. Es incuestionable, dada su estabilidad por cientos de años, que los cuentos de hadas destilan algo netamente humano, y por eso sus temas siguen vigentes y sus elementos continúan estando presentes en la tradición literaria y en constante evolución y resignificación. Los cuentos de hadas nos ayudan a darle sentido a nuestras vidas (Zipes, 2012, p. 10). Hasta el autor ficcional de *The Princess Bride* en la novela de Goldman aprovecha esa estabilidad de los cuentos de hadas, tanto así que titula su libro *The Princess Bride. S. Morgenstern's Classic Tale of True Love and High Adventure* y, en el prólogo, el narrador comenta “*you had to admire a guy who called his own new book a classic before it was published and anyone else had a chance to read it*” (Goldman, 2008, p. 28). Además de la confianza de Morgenstern en sus propias dotes literarias, son precisamente esa vigencia e importancia indiscutibles de los cuentos de hadas que lo ayudan a justificar su aseveración: si es un cuento de hadas, el potencial para convertirse en un clásico está dado de antemano.

En *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, Zipes cita a Arthur W. Frank para explicar la función primordial de las historias y la forma en que afectan a las personas:

*Stories animate human life; that is their work. Stories work with people, for people, and always stories work on people, affecting what people are able to see as real, as possible, and as worth doing or best avoided* (Frank, 2010, citado en Zipes, 2012, p. 18).

Los siglos no han logrado que los cuentos de hadas permanezcan estáticos. Por el contrario, los años solo han traído nuevas recreaciones y reformulaciones que los mantienen relevantes. Los cuentos de hadas surgen de algo tan humano como el conflicto, y por eso resuenan con niños y adultos que reconocen en ellos las injusticias y contradicciones del mundo real (Zipes, 2012, p. 41-42). Justamente por eso, los

cuentos de hadas comienzan con el conflicto y se enfocan en encontrar instrumentos mágicos o aliados poderosos que permitan que tanto los protagonistas como su entorno se transformen, alcanzando así paz y alegría después del conflicto. Ese conflicto ficcional no es otra cosa que una reinterpretación literaria de nuestra condición de ser inadecuados o inadaptados en el mundo. En la vida real, aprendemos de cierta forma a encajar en el mundo, a encajar con otras personas, y para lograrlo debemos encontrar formas de resolver deseos e instintos en conflicto. La única diferencia en los cuentos de hadas es que esas formas de lidiar con el conflicto suelen ser mágicas (Zipes, 2012, p. 19).

Atados como están a estas características básicas de la humanidad, los cuentos de hadas probablemente existen desde siempre, pero no fue hasta fines del siglo XVII y principios del XVIII que se consolidaron como género literario. Hasta entonces, habían sido simplemente “*conte, cunto, cuento, skazka, story, Märchen*” (Zipes, 2012, p. 44), pero entre 1690 y 1710, estos cuentos comenzaron a inundar la literatura francesa y a afianzarse como género literario por derecho propio (Zipes, 2012, p. 44). En gran parte impulsados por el éxito de *The Isle of Happiness*, de D’Aulnoy – de quien hablaremos más adelante – los cuentos de hadas se convirtieron en tema de conversación constante en los salones literarios parisinos, donde se recitaban y compartían antes y después de publicarse por escrito (Zipes, 2012, p. 45). En estos salones, estas narraciones se configuraban además como actos sociales simbólicos que proyectaban conflictos morales o éticos en mundos alternativos para sugerir soluciones. Es importante señalar también que muchas de las escritoras que participaban de los salones literarios eran, de hecho, mujeres. De cierta forma, los salones literarios creaban el ambiente ideal para que demostraran y compartieran sus dotes en un momento en que las mujeres gozaban de pocos privilegios en la esfera pública. Como explica Zipes, “*The fairies in their tales signal their actual differences with male writers and resistance to the conditions under which they lived, especially regulations that governed manners and comportment*” (2012, p. 46). Crear un universo de cuentos de hadas, lejos de la supervisión de la iglesia y la corona, les permitía proyectar alternativas más alineadas con sus deseos y necesidades (Zipes, 2012, p. 46). En ese sentido, los cuentos de hadas siempre han sido “*‘truthful’ metaphorical communications and reflections of personal and public experiences, the customs of their times, and the civilizing process*” (Zipes, 2006b, p.

42) ya que lo que ilustran en última instancia son personas intentando encontrar el poder para determinar sus propias vidas. La “verdad” que contienen depende de cómo los códigos lingüísticos y estrategias narrativas logren mostrar lo esencial de los procesos sociales: “*the pleasures and pains of existence, to propose possibilities for adaptation and survival*” (Zipes, 2006b, p. 42).

Como género literario, los cuentos de hadas surgieron de la tradición de la narración oral. En Italia, Straparola y Basile recurrieron con sus estrategias narrativas a lo maravilloso para tratar conflictos sociales reales de su época. Algunos años después, los franceses lograron institucionalizar esos ensayos que habían comenzado los italianos al darle un lugar en los salones literarios y al avanzar de manera más eficiente en términos de alfabetización e imprenta (Zipes, 2006b, p. 71). Así, para 1720 estaban firmemente instaurados como género literario en Francia, y su diseminación no dejó de aumentar durante todo el siglo XVIII. Una de las maneras más importantes en la que estos cuentos comenzaron a circular fue en forma de folletines de la Bibliothèque Bleue de Jean Oudot y sus hijos, Nicolas y Pierre Garnier. Estas colecciones, que serían luego imitadas en Alemania e Inglaterra, estuvieron centradas en un principio en los romances artúricos, las vidas de los santos y algunas leyendas. Pero más allá de su contenido específico, lo llamativo de estas colecciones era su velocidad de expansión: vendedores ambulantes las llevaban de ciudad en ciudad y las vendían a precios accesibles, asegurando así un público mucho más extenso. Hacia fines del siglo XVIII, más y más cuentos de hadas fueron incluidos en folletines que seguían el formato de la Bibliothèque Bleue: más de 150 editores de más de 70 lugares distintos publicaban folletines. En ellos, muchas eran adaptaciones de forma tal que su lenguaje y estilo resultara comprensible para cualquier lector, incluso un lector infantil, lo que los volvió más populares aún. Muchas veces se leían en voz alta y pasaban nuevamente a consolidarse como tradición oral, para que luego esas versiones fueran tomadas una vez más por escritores en otros lugares que las volcaban, a su vez, en otros folletines. Además, surgieron escritores que, habiendo escuchado o leído los textos tradicionales, lograron publicaciones originales. D’Aulnoy, Perrault, Lhéritier, por ejemplo, recurrieron a lo maravilloso en sus obras, e incluso cuando se inclinaban hacia la parodia, contaban con que el público reconocería esos primitivos cuentos de hadas de los que dependía el humor y la ironía de sus nuevos relatos (Zipes, 2006b, p. p. 74-75). De esta forma, los cuentos de hadas también se

multiplicaron en el siglo XVIII porque para algunos escritores del momento resultaron muy útiles para transmitir su discurso sobre valores morales y costumbres acorde al código social del momento (Zipes, 2006a, p. 3). A finales del siglo XVIII, se volvieron también de gran interés académico, porque muchos eruditos – como los hermanos Grimm, por ejemplo – creían que podían usarse para establecer claramente la identidad cultural más pura de una sociedad (Zipes, 2006b, p. 42-43).

La maravilla de los cuentos de hadas es que, como tipo de narración, generan ciertas expectativas en los lectores: sabemos que de alguna forma el mensaje puede destilarse en algo de utilidad para la vida real; pero, al mismo tiempo, al hacer uso de un código simbólico y presentar una estructura bastante flexible, dan espacio para diferentes interpretaciones personales, públicas, individuales y colectivas (Zipes, 2006b, p. 101). De cierta forma, combinan la certidumbre de patrones conocidos con la libertad de símbolos flexibles. Los disfrutamos porque, como sostiene Fezzik, “[we] just feel better when [we] know what’s going on, that’s all” (Goldman, 2008, p. 92), pero, al mismo tiempo, lo que mantiene nuestra atención es la sorpresa. Esa posibilidad de sorpresa en *The Princess Bride* se da porque se trata de una novela fantástica, más allá de cuán marcadas sean las huellas de los cuentos de hadas que calmarían la ansiedad de Fezzik.

Los mismos personajes de Goldman parecen tener conciencia de esos patrones conocidos, y esperan que sus propios caminos dentro de la historia respeten ese molde. Algunas veces, las convenciones realmente se cumplen, como en el caso de los triplete típicos de los cuentos de hadas. Estos triplete pueden darse

*among individual details of an attributive nature (the three heads of a dragon), as well as among individual functions, pairs of functions (pursuit-rescue), groups of functions, and entire moves. Repetition may appear as a uniform distribution (three tasks, three years’ service), as an accumulation (the third task is the most difficult, the third battle the worst), or may twice produce negative results before the third, successful outcome (Propp, 1968, p. 74).*

En el caso de la novela que aquí analizamos, encontramos, por ejemplo, un triplete de antagonistas que Westley, aún enmascarado, debe enfrentar: “Two down and (the hardest) one to go...” (Goldman, 2008, p. 152). Pero cuando Westley derrota a Inigo,

es su nombre el que se triplica y adquiere más impacto: *“But he was blocked. By the man in black. He was shackled. By the man in black. He was baffled, thwarted, muzzled. Beaten. By the man in black”* (Goldman, 2008, p. 134).

Otras veces, sin embargo, *The Princess Bride* rompe el molde y va en contra de las convenciones tradicionales de los cuentos de hadas. Tomemos el caso del Dread Pirate Roberts, por ejemplo. La primera vez que es mencionado en *The Princess Bride*, su nombre es legendario: todos conocen su siniestra reputación. Por eso, Buttercup pierde toda esperanza de volver a ver a Westley cuando se entera de que su barco fue atacado por el famoso pirata. Sin embargo, cuando Westley regresa, su relato de lo sucedido trae un giro sorpresivo. Comparte con Buttercup las palabras del capitán del barco que lo tomó prisionero: *“I am not the Dread Pirate Roberts,’ he said, ‘my name is Ryan. I inherited this ship from the previous Dread Pirate Roberts just as you will inherit it from me.”* La expectativa de encontrarse con un pirata invencible se convierte en cambio en la sorpresa de que *“The real Dread Pirate Roberts has been retired fifteen years and has been living like a king in Patagonia”* (Goldman, 2008, p. 187).

Inigo, por su parte, quiere vengar heroicamente la muerte de su padre, y por eso asume que su plan dará resultado: *“He had it all carefully prepared in his mind. He would find the six-fingered man. He would go up to him. He would say simply, ‘Hello, my name is Inigo Montoya, you killed my father, prepare to die,’ and then, oh then, the duel...”* Pero Inigo no existe dentro de un cuento de hadas, sino dentro de una novela de fantasía que puede romper esos patrones mediante la sorpresa. En el caso de Inigo, *“[he] had only one problem: he could not find the enemy”* (Goldman, 2008, p. 124), y por lo tanto no puede llevar a cabo su plan como sería posible en un cuento de hadas tradicional.

Al decir “cuentos de hadas” es probable que todos sepamos a qué nos referimos, o pensemos en algún ejemplo de nuestra infancia, pero en realidad el término no es tan fácil de definir. Parte del problema es que no fue hasta 1697 que d’Aulnoy acuñó la frase para describir su primera colección de relatos, y llevó varios años para que otros adoptaran ese nombre para referirse a ese tipo de cuentos (Zipes, 2012, p. 43). Aunque generalmente se considera a Charles Perrault como el escritor francés más reconocido,

Mme Marie-Catherine d'Aulnoy es quizás la más prodigiosa y prolífica. Su primer cuento, "The Island of Happiness", apareció dentro de su novela *Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas* (1690). Algunos años después, en un salón literario muy popular, ella generaba el espacio y la plataforma para que otros escritores pudieran compartir sus obras (Zipes, 2007, p. 12). D'Aulnoy fue una gran promotora de los cuentos de hadas en estos salones parisinos de principios del siglo XVIII. Además de recitar los de tradición popular, sus cuentos originales fueron parte de la explosión creativa que se extendió por toda Europa (Zipes, 2012, p.45). Sus cuatro volúmenes de *Contes des Fées* (1696-1698) fueron los cimientos de todos los cuentos de hadas y cuentos sobre hadas de la modernidad (Hunt, 1996, p. 149). Vale la pena detenerse un momento en este personaje a quien le debemos la terminología básica del género literario que estamos explorando.

Marie-Catherine d'Aulnoy (1650/51–1705) pertenecía a una antigua familia normanda, por lo que fue forzada, en 1666, a desposar a François de la Motte, Barón d'Aulnoy, un conocido libertino treinta años mayor que ella. En un intento de librarse del Barón, y según algunas fuentes instigada por su madre y por su amante, Marie-Catherine conspiró para que se lo condenara por crímenes de lesa majestad. Su plan no funcionó y fue encarcelada poco después de haber dado a luz. Algún tiempo más tarde, en 1672, se marchó y vivió en Flandes, España e Inglaterra. Se tiene poca información sobre esos años, mayormente extraída de sus propias publicaciones: *Memoires de la cour d'Espagne* (1690), *Relation du voyage d'Espagne* (1691) y *Memoires de la cour d'Angleterre* (1695). Para 1690, D'Aulnoy ya estaba nuevamente en París, y en 1692 se la consideraba habitué de los salones literarios junto con varias escritoras más que también se dedicarían luego a los cuentos de hadas, como Catherine Bernard, Charlotte-Rose de Caumont de La Force y Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de Murat. Aunque la carrera de D'Aulnoy comenzó con la publicación de las ya mencionadas novelas históricas y memorias de viajes, no tardó en publicar esos primeros *contes des fées* que dieron nombre al género literario. De los cuatro volúmenes en esa colección, los dos primeros se caracterizan por ser básicamente antologías de cuentos populares, tales como "L'oiseau bleu", "L'oranger et l'abeille" y "Le rameau d'or". Los siguientes tomos siguen la tradición de los italianos Basile y Straparola, en tanto incluyen un relato marco que contiene los cuentos de hadas. Esta también fue la técnica elegida para su

siguiente publicación, también en cuatro volúmenes, *Contes nouveaux ou les fées a la mode* (1698). En términos generales, D'Aulnoy se inspiró en gran medida en la tradición de la novela y la novela corta para escribir sus relatos, por lo que resultan notablemente más largos y con detalles más barrocos que, por ejemplo, los cuentos más cortos y sucintos de Perrault. Su obra no resulta, sin embargo, melodramática, ya que este efecto se atenúa con su uso del humor y la ironía. Muchos de los cuentos de D'Aulnoy celebran a la nobleza, y muchas veces tratan de nobles que justamente necesitan el apoyo de las hadas para mantener su posición y, con ella, su identidad. La otra fuerza temática en sus relatos es el poder y camaradería de las mujeres aristocráticas, que de cierta forma refleja los salones literarios feminocéntricos donde los cuentos de hadas se consolidaron. La popularidad de los cuentos de D'Aulnoy se mantuvo hasta fines del siglo XIX, cuando la aristocracia que encomiaban empezó a debilitarse y decaer. No obstante, no hay duda de que su contribución al desarrollo del género literario de los cuentos de hadas en Europa es invaluable (Haase, 2008, p. 120-122).

Teniendo en cuenta, entonces, cuándo comenzó a usarse el nombre “cuento de hadas”, existen escritos que claramente encajan en la definición actual del género literario pero que anteceden al término en sí. Por otro lado, a veces la distinción con otros géneros literarios puede resultar engorrosa. La clave reside en el “*sense of wonder*”, que los distingue de otros cuentos populares transmitidos oralmente (como los mitos, leyendas, fábulas, anécdotas y exemplum) y de otros cuentos literarios transmitidos mediante la escritura (tales como los cuentos educativos y noveletas). Este “*sense of wonder*” trae consigo un nivel de asombro que encontramos solamente en los cuentos de hadas (Zipes, 2007, p. 5). En palabras de Tolkien, este “*sense of wonder*” se traduce como magia, incluso si incorpora elementos satíricos o irónicos, es la magia misma el único elemento exento de burla, el único que debe ser siempre tomado en serio para que el cuento de hadas sea tal:

*a “fairy-story” is one which touches on or uses Faerie, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. Faerie itself may perhaps most nearly be translated by Magic—but it is magic of a peculiar mood and power, at the furthest pole from the vulgar devices of the laborious, scientific, magician (Tolkien, 1939, p. 3).*

Esa forma de magia más pura, más poderosa, diferencia los cuentos de hadas de otros cuentos populares tradicionales. Una distinción importante para remarcar es aquella entre *Volksmärchen* y *Kunstmärchen*. No obstante, las interconexiones entre estos dos tipos de cuentos son tantas y tan diversas que a veces la línea entre ellos, más que un límite claro, es una frontera porosa (Zipes, 2012, p. 53-54). El primer término se refiere a los cuentos populares puramente de tradición oral, sin un autor reconocido: cuentos más sencillos, más directos. Típicamente, en estos cuentos el protagonista, que es naturalmente bueno, viola algún tipo de norma o prohibición y debe entonces alejarse (o incluso a veces es desterrado) para cumplir una misión relacionada con esa violación. Todas las características del protagonista dependen justamente de esa misión: se vuelve un estereotipo en base a la tarea que le es asignada. Al tratarse de un estereotipo, este personaje encarna “*the whole complex of thinking, acting, and performing of a position within the family and society*” (Zipes, 2006b, p. 49). Por eso muchas veces no hay nombres propios en los *Volksmärchen*, y a menudo la transgresión hacia otras clases sociales o profesiones que el protagonista lleva a cabo para transformarse es el elemento que vitaliza la historia y la llena de esperanza para quien la cuenta y para quien la escucha. El protagonista en un *Volksmärchen* llega, en algún punto, a encontrarse con alguien que cambia el curso de la historia, a veces un amigo y a veces un enemigo, que o bien lo ayuda a alcanzar su meta o dificulta su acceso al objetivo último: una transformación maravillosa a partir de un casamiento, la riqueza, la sabiduría, o las tres cosas simultáneamente. El aspecto clave de estos cuentos es que dependen de la memoria y la repetición; por eso los personajes son estereotipos reconocibles y los argumentos contienen puntos clave comparables, y por esa sencillez también son fáciles de adaptar para resonar más plenamente con diferentes audiencias. En definitiva, la intención de estos cuentos no cambia, “*to awaken our regard for the miraculous condition of life and to evoke profound feelings of awe and respect for life as a miraculous process, which can be altered and changed to compensate for the lack of power, wealth, and pleasure*” (Zipes, 2006b, p. 51). Los *Volksmärchen* estabilizaron, conservaron y también desafiaron la ideología de las comunidades donde se contaron. De cierta forma, siempre expresaron verdades que personas de diferentes clases sociales y tipos de vida consideraron posibilidades reales o, como mínimo, parábolas creíbles (Zipes, 2006b, p. 49-53). Algunos ejemplos de *Volksmärchen* son: “Hansel y Gretel” (u otras variaciones de niños abandonados), “La bella durmiente”, “Blancanieves”, “La

Cenicienta” (y otras variantes de madrastras resentidas y de casamientos entre un miembro de la realeza y un miembro del pueblo).

El segundo término, *Kunstmärchen*, hace referencia a los cuentos de hadas que surgieron de esa tradición, pero aseguraron su distribución en forma escrita: cuentos con autores conocidos que hacen uso de un lenguaje literario más complejo y dan lugar a historias con más niveles interpretativos. Aunque el origen de los motivos, lugares y propiedades mágicas de estos cuentos muchas veces puede rastrearse hasta historias populares orientales pre-cristianas – tales como colecciones de cuentos, mitos y leyendas indias, egipcias, griegas y romanas que fueron la base también de las religiones orientales y occidentales –, fue recién hacia el final del Medioevo que estos cuentos comenzaron a institucionalizarse (Zipes, 2006b, p.55). Para fines del siglo XVI, eran varios los autores que publicaban cuentos de hadas. Para nombrar solo unos pocos, en Italia, por ejemplo, Straparola publica *Le piacevoli notti* (1550-1555) y Basile *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (ca. 1570-1632), ambas antologías de cuentos de hadas. En Alemania, la mayoría de los autores del romanticismo también los escribieron: Ludwig Tieck “*Der blond Eckbert*” (1797), Friedrich de la Motte Fouqué “*Undine*” (1811), Adelbert von Chamisso “*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*” (1813), entre muchos otros. En Francia, además de la ya mencionada D’Aulnoy, vale nombrar al menos algunos de los cuentos de Perrault en su *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697): “*La Belle au bois dormant*”, “*Le Petit Chaperon rouge*”, “*La Barbe bleue*”, “*Le Maître chat ou le Chat botté*”, “*Riquet à la houppe*”, “*Le Petit Poucet*”. No podemos olvidar tampoco al danés Hans Christian Andersen, que publicó *Eventyr, fortalt for Børn* entre 1835 y 1837, donde incluyó, entre otros cuentos, “El patito feo”, “El traje nuevo del emperador”, “La reina de las nieves”, “El soldadito de plomo”, “El ruiseñor”, “La sirenita”, “Pulgarcita”, “La pequeña cerillera” y “La princesa y el guisante”.

Una novela fantástica como *The Princess Bride* que incluye tan visiblemente la esencia de los cuentos de hadas, por el solo hecho de transmitirse de forma escrita, está más íntimamente conectada con el concepto de *Kunstmärchen*. Considerar sus elementos puede ayudarnos a delimitar más precisamente el alcance del término. Una forma de hacerlo es recurrir a Stith Thompson, un folklorista norteamericano que se dedicó a

extender, en los años 60, el catálogo de cuentos de hadas publicado inicialmente en 1910 por el estudioso finlandés Antti Aarne. En este catálogo – que fue revisado nuevamente en 2004 por el folklorista alemán Hans-Jörg Uther –, llamado sistema Aarne-Thompson-Uther o ATU, los clasifica por motivos. Según Thompson, estos motivos son “*the smallest element in a tale having a power to persist in tradition*”, definidos entonces en términos de lo que hacen, es decir, mantenerse vigentes, en vez de en términos de lo que son (Thompson, 1951, citado en Bronner, 2007, p. 92). Thompson enumera tres tipos de motivos que los cuentos de hadas pueden incluir: actores, objetos (tales como objetos mágicos, costumbres inusuales y creencias extrañas) e incidentes (ocurrencias singulares en las que Thompson no ahonda). Otros folkloristas han objetado esta clasificación por muchas veces ser categorías poco claras: no son realmente unidades comparables, en ocasiones no son mutuamente exclusivas, y los motivos no deberían considerarse sin tener en cuenta también su contexto (Bronner, 2007, p. 92). Las divisiones propuestas originalmente por Aarne, además, no surgen realmente de la estructura de los cuentos, sino de la apreciación subjetiva del mismo Aarne. Esta clasificación, a pesar de sus limitaciones, podría haber sido lo único con lo que contaban los folkloristas (Bronner, 2007, p. 93) – pero entra en escena el lingüista ruso Vladimir Propp.

Propp logró distinguir los elementos constantes de los elementos variables en los cuentos populares, y sus conclusiones pueden trasladarse también a los cuentos de hadas. Según Propp existen treinta y una funciones posibles para ser desempeñadas por los personajes de un cuento, y la secuencia de estas funciones siempre se mantiene igual; es decir, aunque no todas las funciones estén presentes, el orden en el que aparecen se mantendrá. Así, Propp sugiere una nueva forma de diferenciar tipos de cuentos: pertenecen al mismo tipo aquellos que incluyen exactamente las mismas funciones (Bronner, 2007, p. 95). Entre las funciones de Propp, una de las primeras que encontramos es la partida del protagonista para cumplir algún tipo de misión, ya sea asignada por alguien más o impulsada por un deseo de autotransformación, que lo define como personaje. Luego de embarcarse en esta misión, el protagonista encuentra villanos que debe enfrentar, como también individuos misteriosos que lo ayudan en su misión o le ofrecen regalos mágicos, y que muchas veces aparecen de a tres. El protagonista supera una serie de pruebas mientras se acerca inevitablemente a la

confrontación final con el villano, muchas veces atravesando un momento de mala fortuna donde nuevamente recibe asistencia externa o utiliza sus regalos mágicos. Al final de la historia, el villano es derrotado y el protagonista recibe algún premio: amor, dinero, sabiduría, o una combinación de los tres. Es muy inusual que los cuentos de hadas terminen trágicamente, ya que el final suele ser realmente el principio para la nueva vida de los personajes (Zipes, 2007, p. 3-4). Las instancias de ayuda mutua entre el protagonista y otros personajes muestran una y otra vez el balance moral de los cuentos de hadas: alguien que presta su ayuda, recibirá ayuda más adelante. Del mismo modo, alguien que busca venganza intenta reestablecer ese mismo balance moral (Herrero Ruiz, 2008, p. 124). En esencia, los cuentos de hadas muestran que los buenos siempre obtienen su recompensa, y que los villanos son castigados en cierta medida en prácticamente todas las ocasiones (Herrero Ruiz, 2008, p. 129). Al imitar esas características de los cuentos de hadas, *The Princess Bride* genera expectativas similares y, por eso, cuando las subvierte, produce un chispazo de curiosidad que, como lectores, compartimos con William Goldman, según nos narra le sucedió en su niñez. Luego de interrumpir a su padre en medio del relato de Buttercup que más tarde resulta ser un sueño, Bill Goldman “*spent that whole night thinking Buttercup married Humperdinck. It just rocked [him]. How can [he] explain it, but the world didn’t work that way. Good got attracted to good...*” (Goldman, 2008, p. 207). Claramente, las ideas de balance moral de Bill son propias de los cuentos de hadas.

En *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Zipes describe los cuentos de hadas como historias de supervivencia llenas de esperanza, ya que nos muestran que es posible superar situaciones peligrosas si sabemos tomar ventaja de las oportunidades. En ese sentido, estos cuentos nos enseñan a adaptarnos a situaciones inusuales, una lección valiosa y fácilmente recontextualizable y, por lo tanto, mantenida a través de los años (2006b, p. 27). Este poder de trascender la página y otorgar herramientas para la vida real es exactamente lo que lleva al narrador de *The Princess Bride*, William Goldman, a compartir la historia de Morgenstern, una historia que cambió su vida: “*I don’t expect this to change anybody else’s life the way it altered mine. But take the title words – “true love and high adventure” – I believed in that once. I thought my life was going to follow that path. Prayed that it would*” (Goldman, 2008,

p. 31). Para el narrador, *The Princess Bride* se convierte en un ideal al que aspirar y, como tal, en algo digno de ser compartido.

Todo lo que sucede en los cuentos de hadas suele enmarcarse en un mundo precapitalista, preindustrializado, en el que el poder hace al derecho. En este mundo conviven “*kings, queens, princes, princesses, soldiers, peasants, animals, and supernatural creatures (witches, fairies, elves, dwarfs, goblins, giants) – rarely by members of the bourgeoisie or the church*”: personajes propios de un universo monárquico, patriarcal y feudal (Zipes, 2006a, p. 7), muchas veces definidos simplemente por su posición o condición en el mundo, sin nombres propios. Así, por ejemplo, en *The Princess Bride*, el primer capítulo del libro de Morgenstern se titula “*One. The Bride*” (Goldman, 2008, p. 33) – no “*Buttercup*”, aunque sepamos su nombre inmediatamente. O, también, en un giro irónico, sabemos que el Príncipe Humperdinck decide referirse a la segunda esposa de su padre como “*Evil Stepmother*” ya que “*the only stepmothers he knew were the evil ones from stories, [so] he always called Bella that or ‘E. S.’ for short*” (Goldman, 2008, p. 71). Además, todo lo que sabemos sobre la ubicación espacial de *The Princess Bride*, Florin, coincide con los mundos planteados por el género: “*in theory, it was ruled by King Lotharon and his second wife, the Queen. ... Prince Humperdinck actually ran things*” (Goldman, 2008, p. 40).

Aunque estos elementos y características no respondan necesariamente a nuestro mundo actual, hay significados profundamente humanos en los cuentos de hadas que siguen haciendo eco. Estos relatos muchas veces se enmarcan en mundos de moralidad ingenua que se contraponen a las complejidades sociales del mundo real, pero en esa misma contraposición logran poner de relieve las contradicciones de la actualidad y nos llevan a agudizar nuestra mirada (Zipes, 2012, p. 175-176).

Independientemente de su subclasificación y sus particularidades argumentales, los cuentos de hadas tienen en común un propósito socializador, puesto que contienen, moldean y promueven ciertos códigos, normas y valores. Es quizás esta función la que puede considerarse su principal atributo genérico hasta el presente y puede explicar, al menos en parte, su amplia difusión (Zipes, 2006b, p. 14). Así, logran establecer un

diálogo claramente reconocible con la tradición de cuentos populares a través de motivos, convenciones y lugares memorables para presentar conflictos netamente sociales: “*the fairy tale acts through language to depict all kinds of issues and debates that concern socialization and civilization*” (Zipes, 2006b, p. 15).

Desde sus comienzos, los cuentos de hadas buscaban cumplir el doble propósito de instruir y divertir: de cierta forma, rodear las lecciones morales de entretenimiento para asegurar su recepción (Zipes, 2006a, p. 9). Con este objetivo en mente, se explican mejor las interconexiones entre ellos: la lección moral es más efectiva si está en diálogo con otras historias ya valoradas, con otras experiencias ya adquiridas, con otras sociedades respetadas. Este diálogo explica que muchas veces se repitan fragmentos, porque supone que recurren a las mismas fuentes (en ocasiones, cuentos de hadas en sí mismos) y que a veces dependen de relaciones simbióticas entre ellos. Se vuelven realidades por derecho propio, dejan de pertenecer a un autor, y “*master storytellers know that stories breathe*” (Frank en Zipes, 2012, p. 21). Estos cuentos que respiran están tan presentes en nuestros discursos culturales que casi nos llevan a pensar que han existido siempre, que hemos nacido con estas historias ya incorporadas, cuando en realidad son artefactos producidos socialmente que hoy siguen generándose en diversos medios de comunicación masiva (Zipes, 2006b, p. 1). Esto no significa que los códigos de moralidad de los cuentos de hadas son siempre buenos o apropiados, ya que, en tanto construcciones sociales responden a los intereses de algún grupo. Pero el hecho de que tengamos acceso a esos códigos es prueba fehaciente de efectividad y eficiencia a la hora de representar dilemas humanos en forma de metáforas tangibles que sacan a la luz los instintos humanos más básicos (Zipes, 2006b, p. 130-131).

No hay dudas de que los cuentos de hadas siguen transformándose y circulando en el mundo actual. La pregunta es, más bien, quién continúa reactivando el género y para qué (Zipes et al., 2016, p. 1), ya que su capacidad de adaptación y evolución es innegable, están llenos de posibilidades de variación estética y de experimentación literaria (Zipes, 2006b, p. 92).

*The Princess Bride* es, a todas luces, una instancia de refuncionalización de las tradiciones de los cuentos de hadas. Si bien es cierto que se trata, estrictamente hablando, de una novela fantástica, lo dicho anteriormente demuestra que la presencia de elementos propios de estos relatos es notable y poderosa, tanto así que son precisamente esos elementos los que aseguran su estabilidad. De esta forma, la impronta de los cuentos de hadas en la novela de Goldman se configura como uno de los elementos que la transforman en un texto mucho más complejo de lo que aparenta a primera vista.

## CAPÍTULO 2:

### La medicina de Miracle Max: *The Princess Bride* revitalizada por la parodia

#### a. Definición de parodia

La máquina de dolor del Conde Rugen ha funcionado: Westley está “mayormente muerto”. Si Inigo y Fezzik esperan que Westley los ayude a asaltar el castillo, necesitan que la magia de Miracle Max lo traiga de vuelta a la vida. Y como esta es una novela fantástica, la magia funciona, y la medicina de Miracle Max resucita al héroe. El recurso de la parodia tiene el mismo efecto sobre la novela de Goldman en sí: la parodia revitaliza a *The Princess Bride*.

En el capítulo anterior establecimos que *The Princess Bride* se vale de numerosos elementos y estrategias propias de los cuentos de hadas para convertirse en una lectura estable y perdurable. Pero no debemos olvidar que esta impronta se da sobre una novela fantástica. Eso implica que, además de estabilidad, la novela de Goldman abre las posibilidades de sorpresa, de variación, de experimentación. Son estas posibilidades las que convierten a esta obra en una novela mucho más compleja y las que nos conducen ahora hacia el concepto de parodia.

La parodia, presente específicamente en el relato enmarcado en este caso, es uno de los elementos de *The Princess Bride* que la convierten en una novela singular. Antes de explorar las instancias de parodia en la novela y sus efectos sobre la obra en su totalidad, volvamos la mirada sobre algunas ideas teóricas clave.

El punto de partida ineludible es, entonces, la definición de parodia. Si recurrimos al antes mencionado teórico literario francés Gérard Genette, encontramos que, basándose en la etimología griega de la palabra (*ode*, “canto” y *para*, “junto a”), él entiende *parodia* como un canto yuxtapuesto a otro que de cierta forma transpone la melodía de

ese otro canto (1997, p. 10). Para Genette, la forma más rigurosa de parodia es tomar un texto conocido literalmente y darle un nuevo significado (1997, p. 16).

Otros autores han definido la parodia como un uso imitativo de “*words, style, attitude, tone and ideas of an author*” específicamente con la intención de ridiculizarlos mediante la exageración de sus rasgos característicos, intentando simultáneamente parecerse al original y distorsionarlo (Cuddon, 1999, p. 640). Sin embargo, esta definición resulta un poco restrictiva, ya que solo considera que la parodia puede darse sobre la obra de un autor en particular y con una única finalidad en mente.

La académica canadiense Linda Hutcheon, en cambio, logra extender y completar esa descripción. Hutcheon remarca que las tendencias posmodernas a explorar la intertextualidad y la autorepresentación crean las circunstancias perfectas para enfocar la atención en el proceso estético en sí, la percepción, interpretación y producción de textos, y en esa dinámica cobra especial importancia la parodia (Hutcheon, 2000, p. 2). Según la autora, la parodia es un ejercicio de reflexión sobre sí mismo, se refiere a ella como “*one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse*” (2000, p. 2). En acuerdo con Genette y Cuddon, Hutcheon habla de una repetición o imitación, pero agrega que se hacen tomando una distancia crítica que busca remarcar las diferencias entre el texto parodiado y el texto paródico más que subrayar sus similitudes. Así, la parodia es una imitación que incluye también una inversión irónica cuya intencionalidad puede variar notablemente de algo simpático a algo mucho más ridiculizante. En palabras de Hutcheon, la parodia es “*a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text*”, ya que, en su forma actual, puede moverse “*from the ironic and playful to the scornful and ridiculing*” (Hutcheon, 2000, p. 6). Hutcheon también explica esta diversidad intencional recurriendo a las raíces griegas de la palabra, ya que el prefijo *para* tiene dos significados: “en contra”, que explicaría la finalidad burlesca de algunas parodias, y, tal como nota Genette, “junto a”, que sugiere un acuerdo o intimidad en lugar de un contraste (Hutcheon, 2000, p. 32).

Tanto Genette como Hutcheon dedican varias páginas a explicar las diferencias entre el concepto de parodia y otros que podrían ser difíciles de distinguir de ella, tales como la sátira y el pastiche, con los que comparte la restricción del foco, en tanto que siempre se trata de la repetición de otra instancia discursiva, de otro texto (Hutcheon, 2000, p. 43).

¿Cuáles son, entonces, estas diferencias? En el caso de la sátira, se trata de una diferencia de objetivo. Mientras que la parodia apunta hacia el interior, hacia el mismo texto, la sátira torna la mirada hacia afuera para intentar corregir en el mundo real las fallas que ridiculiza en el texto. Hutcheon se refiere a su “*ameliorative aim to hold up to ridicule the vices and follies of mankind with an eye to their correction*” (Hutcheon, 2000, p. 43). Tanto la sátira como la parodia requieren una distancia crítica para poder pasar juicios de valor, pero la sátira típicamente hace uso de esa distancia para emitir un juicio netamente negativo sobre el objeto satirizado (Hutcheon, 2000, p. 43-44), que no es el caso del tipo de parodia que nos ocupa en esta investigación, donde no necesariamente prima la valoración negativa de ese elemento en cuestión.

Según Goldman, algunos podrían considerar la novela de Morgenstern que él dice estar editando como un ejemplo de sátira. Pero para el autor, “*all those Columbia experts can spiel all they want about the delicious satire; they’re crazy*” (Goldman, 2008, p. 209); él no está de acuerdo. Aunque algunos comentarios en *The Princess Bride* podrían ser tomados como críticas sociales, por ejemplo, hacia los médicos, ya que cuando el rey Lotharon se enferma “*the new doctors all agreed on various tried-and-true medications, and within forty-eight hours of their coming to the case, the King was dead*” (Goldman, 2008, p. 204), parte de la edición de Goldman es, justamente, deshacerse de esos comentarios. Así, por ejemplo, el narrador quita “*seventy-two – count ‘em – seventy-two pages on the training of a princess ... All this in a satiric vein, naturally, since Morgenstern hated royalty more even than doctors*” (Goldman, 2008, p. 83) y excluye varias páginas de Inigo hablando sobre la angustia de la gloria fugaz para juzgar la industria literaria: “*the reason for the soliloquy [being] that Morgenstern’s previous book had gotten bombed by the critics and also hadn’t sold beans*” (Goldman, 2008, p. 197). Si bien, entonces, el libro original de Morgenstern podría haber sido una sátira, no ocurre lo mismo con la versión de Goldman que leemos

en *The Princess Bride*, porque Goldman no tiene interés en hacer una crítica de la realidad o de los médicos, para el caso. Su objetivo se alinea más adecuadamente con el concepto de parodia.

El pastiche, por su parte, se distingue por su función de imitar (Genette, 1997, p. 78) – nada más y nada menos. El propósito de la parodia es distinto, porque busca cambiar lo que el texto que imita puede lograr: “*parody is transformational in its relationship to other texts; pastiche is imitative*” (Hutcheon, 2000, p. 38). Si en vez de editar la novela de Morgenstern, Goldman se hubiera limitado a copiar algunos de sus capítulos sin comentario alguno, pero reconociendo la autoría de Morgenstern, el término pastiche hubiera sido el adecuado.

Antes de explorar instancias de parodia en el relato enmarcado de *The Princess Bride*, repasemos entonces nuestra definición. La parodia es una forma de imitación caracterizada por una distancia crítica que permite cambiar la intencionalidad original del texto parodiado. No es un simple calco de otro texto, y tampoco es necesariamente una ridiculización de otro texto. Es una recreación.

## b. La parodia en *The Princess Bride*

¿Pero dónde están exactamente estos momentos de recreación paródica en *The Princess Bride*? Como establecimos en la sección anterior, la parodia implica una distancia crítica entre el texto parodiado y el nuevo texto que lo incorpora, y esta distancia normalmente genera ironía. Como explica Hutcheon, “*the pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” (to use E. M. Forster’s famous term) between complicity and distance*” (2000, p. 32). Esto se condice con nuestras apreciaciones sobre la originalidad de *The Princess Bride*: la complicidad con los cuentos de hadas otorga estabilidad, mientras que la distancia que marca la ironía asegura la sorpresa de la parodia. La clara imitación de los cuentos de hadas señala inequívocamente que ellos son el texto parodiado; la presencia de la ironía indica que no se trata del discurso típico de este tipo de textos, sino de una recreación paródica de los mismos.

Antes de continuar, definamos el concepto de ironía para explicitar a qué nos referimos. La definición más tradicional de ironía postula que ella depende de que se reconozca y se subraye la diferencia y la distancia entre ciertas palabras o eventos y el contexto en el que ocurren, para resaltar cómo nuestras expectativas no siempre coinciden con la realidad. En otras palabras, la ironía depende de mostrar “*the frustration of the ideal by the actual*” (Childs & Fowler, 2006, p. 123). Por ejemplo, cuando Morgenstern describe la belleza de Buttercup, lista a las mujeres más hermosas del mundo en diferentes momentos de la historia. Entre ellas, nombra a Aluthra, y menciona que “*her skin was of a dusky perfection unseen in India for eighty years*” (Goldman, 2008, p. 36). El ideal ha sido establecido: Aluthra, se nos sugiere que creamos, será recordada por su aspecto – y quizás en un cuento de hadas, tal como el que *The Princess Bride* podría parecer, así sería, pero no en una novela fantástica que hace uso de la parodia, como es en realidad la novela bajo estudio. En la siguiente línea, leemos que “*Aluthra was nineteen the year the pox plague hit Bengal. The girl survived, even if her skin did not*” (Goldman, 2008, p. 36): la realidad ha frustrado al ideal.

Esta definición, sin embargo, resulta insuficiente para discutir lo que encontramos en *The Princess Bride*. Una vez más, es Hutcheon quien provee la solución. Sostiene que para que el lector interprete un significado irónico, lo que se dice y lo que no se dice, que no son necesariamente opuestos ni singulares, sino diferentes y complejos, deben coexistir e interactuar. En *Irony's Edge*, Hutcheon argumenta que “*it is the superimposition or rubbing together of these meanings (the said and plural unsaid) with a critical edge created by a difference of context that makes irony happen*” (1994, p. 19). Para ella, la ironía sucede en el espacio entre lo que se dice y lo que no se dice, ya que

*the “ironic” meaning is inclusive and relational: the said and the unsaid coexist for the interpreter, and each has meaning in relation to the other because they literally “interact” (Burke 1969a: 512) to create the real “ironic” meaning. The “ironic” meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said (Amante 1981:81; Eco 1990:210): it is always different—other than and more than the said (Hutcheon, 1994, p. 12-13).*

En *The Princess Bride*, notamos esta ironía inclusiva y relacional en muchas ocasiones, por ejemplo, cuando leemos sobre los celos de Buttercup hacia la Condesa Rugen, quien ha demostrado cierto interés en Westley. Morgenstern nos dice que “*flailing and thrashing, Buttercup wept and tossed and paced and wept some more*” y luego compara su situación con otros que han sentido celos y llega a la conclusión de que “*there have been three great cases of jealousy since David of Galilee was first afflicted with the emotion when he could no longer stand the fact that his neighbor Saul’s cactus outshone his own*” (Goldman, 2008, p. 51). Para nosotros, como lectores, además de lo que está escrito en la página, existe lo que no se dice en el relato enmarcado pero que, de conocerlo, agrega capas de significado a nuestra lectura. Estos dos personajes, David y Saul, bien podrían ser dos vecinos compitiendo por la mejor colección de cactus en Galilea que solamente son notables por protagonizar uno de los mayores casos de celos de los que hay memoria. La alternativa no dicha, sin embargo, es que son nada más y nada menos que los personajes históricos y bíblicos. Un simple pastor, David, es llevado por un profeta a la corte del rey Saul para calmarlo con su música. Luego, como parte del ejército del rey, David derrota al gigante Goliat y gana así, aún más, el favor del rey. Sin embargo, las victorias de David despiertan los celos de Saul, quien incluso intenta

asesinarlo (I Samuel, 16-18, El Libro del Pueblo de Dios)<sup>3</sup>. Ciertamente, la historia de David y Saul puede leerse como una historia de celos, pero no de David hacia Saul, y mucho menos solo sobre una planta suculenta. Cuando interpretamos esta observación en *The Princess Bride*, entonces, lo dicho coexiste con lo no dicho, no porque sean opuestos, sino porque son diferentes y, al interactuar estos dos significados sucede la ironía.

Regresemos a la definición de Hutcheon. La autora se opone a las definiciones de ironía como una inversión semántica directa (como sería, por ejemplo, una herramienta retórica estática tal como la antífrasis), presentándola, en cambio, como un proceso comunicativo (Hutcheon, 1994, p. 56) y, como tal, un acto enmarcado en una cultura específica (Hutcheon, 1994, p. 94). Si, como esta autora, consideramos la ironía como una relación entre personas y entre significados dichos y no dichos, implicaría procesar al mismo tiempo significados diferentes; en palabras de Hutcheon, “*it would involve an oscillating yet simultaneous perception of plural and different meanings*” (1994, p. 64). Esta pluralidad de significados es indicativa de la presencia de la parodia.

Lo que puede apreciarse en la novela de Goldman es una recreación de textos anteriores al reproducir ciertos elementos luego de revisarlos e incluso invertirlos. Encaja, entonces, con la descripción de parodia como “*an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and ‘trans-contextualizing’ previous works of art*” (Hutcheon, 2000, p. 11). Tal como explica Hutcheon, el blanco de la parodia puede ser un artefacto artístico particular u otra forma de discurso codificado (Hutcheon, 2000, p. 16). En el caso de *The Princess Bride*, el código discursivo en cuestión son los cuentos de hadas que encontramos en sus cimientos. Como hemos dicho, esta base asegura la estabilidad de esta novela; como veremos ahora, parodiarla genera sorpresa, que es la segunda característica que explica la originalidad de la obra de Goldman.

Por ejemplo, en los cuentos de hadas tradicionales, ante un momento de angustia, no asombraría a ningún lector encontrar a un héroe dolido, meditabundo, incluso, quizás, a un héroe que suelta un grito desgarrador hacia el cielo o derrama una lágrima

---

<sup>3</sup> Isbouts, 2018; Knox, 2017.

silenciosa, pero en *The Princess Bride*, la parodia introduce algo diferente. Prisionero del Conde Rugen, víctima de su máquina de tortura, Westley alcanza ese momento de angustia proverbial del héroe ante las circunstancias más adversas: ¿gritará?, ¿se permitirá una lágrima? La situación en la que se encuentra el personaje sin duda imita una típica circunstancia de los cuentos de hadas, pero su reacción la invierte: “*in humiliation, and suffering, and frustration, and anger, and anguish so great it was dizzying, Westley cried like a baby*” (Goldman, 2008, p. 232). En esta situación trans-contextualizada con una reacción invertida leemos claramente la parodia.

Inigo nos facilita otro ejemplo. Preparándose para atacar el castillo del Príncipe Humperdinck, Inigo y Fezzik trasladan al “mayormente muerto” Westley hasta la muralla y le dan la píldora mágica de Miracle Max para traerlo de vuelta a la vida. Cuando Westley despierta, necesita ponerse al corriente de la grave situación en la que se encuentran. Estas circunstancias, en un cuento de hadas, requerirían cierto grado de seriedad y, para asegurar un plan adecuado, cierta cantidad de detalles. Cuando Inigo comienza a hablar, podríamos pensar por un momento que eso es exactamente lo que ofrecerá: “*Inigo Montoya of Spain. Let me tell you what’s been going on –*”, pero casi de inmediato Goldman reescribe esta estructura conocida: “*He stopped and shook his head. ‘No,’ he said. ‘There’s too much, it would take too long, let me distill it for you’*”. En esta recreación paródica, la formalidad y el detalle del cuento de hadas no tienen lugar, y para demostrarlo, Goldman se distancia de la tradición con un sucinto resumen en boca de Inigo: “*the wedding is at six, which leaves us probably now something over half an hour to get in, steal the girl, and get out; but not before I kill Count Rugen*” (Goldman, 2008, p. 291).

La parodia puede operar sobre una variedad de convenciones genéricas y discursivas: “*the conventions of an entire genre ... of the style of a period or movement ... as well as of a specific artist ... or of the characteristic aesthetic modes of the entire oeuvre of that artist*” (Hutcheon, 2000, p. 18). En el caso de la novela que nos ocupa en esta ocasión, como hemos visto, la parodia recae sobre las convenciones genéricas de los cuentos de hadas. Además de invertir momentos argumentales habituales, Goldman logra esto al volver sobre personajes clásicos con un giro irónico. Si tomamos, por ejemplo, el personaje de la bruja, sin entrar en detalle sobre los cambios en su

simbología a través de los siglos, probablemente tendremos en mente “una imagen esquematizada de mujer fea y vieja, con escoba mágica y sombrero de pico, que emplea ritos, fórmulas y ceremonias mágicas para hacer el mal” (Ferreira Boo, 2017, p. 47-48). Lo que hace Goldman en *The Princess Bride* para lograr un significado paródico es tomar distancia crítica de ese concepto de bruja a través del personaje de Valerie, a quien Miracle Max presenta inicialmente como una bruja, pero luego leemos que no lo es realmente: “*she wasn't, of course, a witch, but when Max started practice, every miracle man had to have one, so, since Valerie didn't mind, he called her a witch in public and she learned enough of the witch trade to pass herself off as one under pressure*” (Goldman, 2008, p. 273). Otro caso es el del príncipe heredero. Quizás la inversión más obvia es hacer del príncipe el villano, pero también hay otros detalles que son parodiados, como la posición del príncipe en la sucesión del reino. Cuando le informan que su padre podría morir de un momento a otro, Humperdinck no piensa en el dolor de perder a un miembro de su familia, ni en las dificultades de gobernar un reino. En cambio, solo se enfoca en una cosa: “*‘Drat!’ said the Prince. ‘That means I shall have to get married’*” (Goldman, 2008, p. 68). Son entonces convenciones genéricas de los cuentos de hadas tales como estas, las que resultan parodiadas en *The Princess Bride*.

### c. El efecto de la parodia

Hemos definido el concepto de parodia y localizado su presencia en *The Princess Bride*, nos resta explorar el efecto que la parodia tiene sobre el mensaje de la novela de Goldman. El primer paso es, naturalmente, reconocer la intención paródica del texto para localizar e interpretar el texto base y su relación con el texto nuevo (Hutcheon, 2000, p. 22) para así definir sus efectos. Como nos explica, este es un proceso complejo, porque esos dos textos no existen solos y aislados, sino que incluyen también todo un contexto complejo que debemos comprender:

*As readers or viewers or listeners who decode parodic structures, we also act as decoders of encoded intent. In other words, parody involves not just a structural énoncé but the entire énonciation of discourse. This enunciative act includes an addresser of the utterance, a receiver of it, a time and a place, discourses that precede and follow – in short, and entire context (Hutcheon, 2000, p. 23).*

Para realmente apreciar los diferentes matices de significado de *The Princess Bride*, no basta con leer la novela como si existiera en el vacío. La inclusión de la parodia la convierte en un texto especial, que se posiciona junto a otro texto contra el que será implícitamente medido y comprendido, ya que es justamente el hecho de que esos dos textos son diferentes el que la parodia enfatiza y hasta dramatiza (Hutcheon, 2000, p. 31). Por ejemplo, cuando Buttercup se atreve a preguntarle a Westley si realmente la ama, “*he couldn’t believe it. ‘Do I love you? My God, if your love were a grain of sand, mine would be a universe of beaches. If your love were—’*”, y en un cuento de hadas, eso sería suficiente para convencer a la protagonista y encauzar la historia sin demora hacia su final feliz, pero en *The Princess Bride* no es tan sencillo: “*‘I don’t understand that first one yet,’ Buttercup interrupted*” (Goldman, 2008, p. 56). La interrupción de Buttercup podría no significar demasiado si existiera de forma aislada, pero al conocer las fórmulas típicas de los cuentos de hadas, la reconocemos como algo fuera de lo común, y entonces la entendemos de forma distinta. La parodia crea así un nuevo nivel de significado que brinda a *The Princess Bride* su carácter particular.

Hutcheon se refiere a la parodia como un género sofisticado porque hace grandes demandas tanto de quienes la practican como de quienes buscan interpretarla. Tal como la autora explica, ambos deben efectuar una superposición estructural de textos que incorporaron lo antiguo a lo nuevo porque la parodia funciona como una síntesis bitextual: no se trata de una forma más claramente monotextual que remarca similitudes, sino que busca resaltar diferencias, y por eso termina por parecerse a la metáfora, en tanto ambas demandan inferencias de los lectores para alcanzar el significado, es decir *“both require that the decoder construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a background context”* (Hutcheon, 2000, p. 33-34). A modo de ejemplo, cuando leemos que, al enfrentarse finalmente a Westley, Humperdinck se humilla dejando caer su espada y dándose por vencido incluso antes de comenzar a luchar, podríamos asociar su reacción solamente a su construcción como un personaje que aparenta valentía, pero secretamente es un cobarde. Sin embargo, nuestra lectura cuenta con un contexto de fondo que dicta que los príncipes en los cuentos de hadas se caracterizan por su valor y fortaleza, por lo que ver a Humperdinck reaccionar de esa forma no una, sino dos veces, y excusándose por ello con un *“I’m sorry; I meant nothing, I didn’t; look, and the Prince dropped his sword a second time”* (Goldman, 2008, p. 312), agrega un significado paródico más profundo a la escena. Otro comentario que demuestra cómo la parodia puede intensificar el mensaje de la novela es el de Vizzini cuando conversa con Westley: *“You are trying to kidnap what I have rightfully stolen, and I think it quite ungentlemanly”* (Goldman, 2008, p. 153). Esta frase perdería parte de su significado si no existiera en paralelo a los cuentos de hadas en los que el código de honor y un ideal de moral rigen las acciones de los personajes. Westley es el héroe, por lo que en un cuento de hadas jamás haría algo que cuestionara su honor – pero no es ese el caso en *The Princess Bride*. Necesitamos conocer ambos textos para notar que hay una diferencia entre un cuento de hadas y esta novela fantástica, y la parodia subraya esa diferencia.

Es claro, entonces, que la presencia de la parodia en la novela de Goldman opera en dos niveles: uno primario y más superficial, ubicado en primer plano, y uno secundario, implícito, ubicado al fondo, que deriva su significado del contexto en el que se encuentra. Por eso, el significado último de un texto paródico depende de que el lector

sea capaz de reconocer la superposición de los dos niveles (Hutcheon, 2000, p. 34). ¿Qué sentido tendría la frase “*You mean you’ll put down your rock and I’ll put down my sword and we’ll try to kill each other like civilized people, is that it?*” (Goldman, 2008, p. 149) si no tuviéramos presente al leer el concepto de honor propio de los cuentos de hadas? Ese segundo contexto aquí insinuado agrega la segunda capa de significado. La capacidad de leer los dos niveles del texto logra reforzar el mensaje de la novela. No es solo la fuerza del argumento en sí que resulta atrapante, sino su yuxtaposición con toda la tradición de cuentos de hadas que capta y retiene la atención. Vemos, así, interactuar la estabilidad de los cuentos de hadas con la sorpresa de la parodia en el impacto final de la novela, que le da su carácter especial.

## CAPÍTULO 3:

### William Goldman duplicado y la existencia de S. Morgenstern: *The Princess*

#### *Bride* como metaficción

##### a. Definición de metaficción

Como establecimos anteriormente, *The Princess Bride* es una novela fantástica que aprovecha las tradiciones de los cuentos de hadas para lograr su estabilidad, y recurre a la parodia y la metaficción para generar sorpresa y así lograr su carácter singular. Tal como antes identificamos las características de los cuentos de hadas y explicitamos el concepto de parodia, ahora indicaremos las razones por las que esta novela es metaficcional. La metaficción, como veremos a continuación, puede darse de varias formas distintas, pero, en particular en el caso de esta novela, dos recursos metaficcionales comparten el protagonismo y algunos otros se unen al elenco y refuerzan esta naturaleza de *The Princess Bride*.

En líneas generales, la metaficción tiende a borrar la ilusión de un límite entre fantasía y realidad, y al hacerlo incluso pone en cuestión cuán real es la realidad (Nikolajeva, 2016, p. 202). Una primera aproximación a este concepto mediante un ejemplo puede ayudarnos a entenderlo mejor antes de abordar una explicación más minuciosa. Consideremos la primera nota al pie que encontramos en *The Princess Bride*. En ella, Goldman, que se llama a sí mismo editor de la novela de Morgenstern, se refiere a los comentarios entre paréntesis del propio Morgenstern en su novela, y a cómo confunden por contener contradicciones y anacronismos. La explicación de Goldman no aclara demasiado; es más, pone en duda la existencia de la línea divisoria entre realidad y ficción, o, cuando menos, su ubicación exacta. Goldman sostiene que:

*Either Morgenstern meant them seriously or he didn't. ... Or maybe it was the author's way of telling the reader stylistically that 'this isn't*

***real; it never happened.' That's what I think, in spite of the fact that if you read back into Florinese history, it did happen. The facts, anyway; no one can say about the actual motivations. All I can suggest to you is, if the parentheses bug you, don't read them*** (Goldman, 2008, p. 42).

¿Dónde termina entonces la realidad y empieza la ficción? Si los comentarios entre paréntesis fueran una estrategia para marcar que se trata de una narración ficcional, ¿por qué son precisamente esos comentarios los que contienen referencias a la realidad de los lectores, a lugares reales y personas reales? El argumento de Goldman, según sus propias palabras, se debilita porque la historia de Morgenstern coincide con los anales Florineses – pero Florin no existe en la realidad de los lectores. Además, Goldman habla de “hechos”, no de eventos narrativos. Lejos de ser incoherencias, estas paradojas logran romper el límite entre realidad y ficción para llevar al cuestionamiento de lo real.

Por otro lado, cuando explica la procedencia de la novela que está “editando”, Goldman se refiere no solo a las intenciones del por él llamado autor original, S. Morgenstern, sino también a los estudiosos de su obra, como ***“Professor Bongiorno of Columbia, the Florinese guru, [who] claims that Morgenstern’s satiric genius is at its fullest flower. (That’s the way this guy talks: ‘fullest flower,’ ‘delicious drolleries’ – on and on)”*** (Goldman, 2008, p. 195). Lo peculiar de estas referencias es que es difícil delimitar dónde está el quiebre entre realidad y ficción. Sabemos que Columbia es una Universidad real, y este académico parece tener una personalidad fácilmente reconocible por su estilo de escritura, pero ¿podemos confiar en esos detalles cuando también sabemos que el país de Florin no existe y que el “genio satírico” de Morgenstern no es más que una máscara de Goldman?

Definida por García Landa, la metaficción es *“fiction about fiction”, “fiction which contains fiction within it”, “fiction which comments itself”, “fiction which calls attention to its own fictional status”* y *“fiction which experiments with its own form as a way of creating meaning”* (1991, p. 1). En todas estas formas, como explica Waugh, hay una exploración del concepto de “ficcionalidad”, ya que se ponen en tensión constante la construcción y la destrucción de la ilusión (1984, p. 16). Lo que se logra es exponer abiertamente la condición de artefacto de una novela, donde existe una relación problemática entre la realidad y la ficción.

Para poner de manifiesto su condición metaficcional, un texto puede enfocarse en mostrar el proceso de construcción de una novela, puede hacer un comentario paródico sobre alguna forma literaria o alguna obra en particular, o puede también crear estructuras lingüísticas alternativas que lleven al lector a recurrir a las convenciones literarias que ya conoce para interpretar un texto nuevo (Waugh, 1984, p. 4). El resultado, en palabras de Nikolajeva, son textos que, de alguna manera, discuten el arte de escribir y examinan su propia existencia: textos que presentan novelas dentro de novelas, textos que intentan descubrir el origen de la ficción y terminan con lectores que dudan de lo que han leído, textos que parecen sugerir que el mundo mismo es una ficción (2016, p. 191).

Esto es lo que vemos en *The Princess Bride*. La novela entera se erige alrededor del proceso de construcción – o, si decidimos creerle a William Goldman el personaje, de edición – de la misma. Además, como exploramos en los capítulos anteriores, la parodia de las convenciones literarias de los cuentos de hadas es un elemento clave en la novela. De esta forma, en *The Princess Bride* se desdibuja la línea entre ficciones y también entre la novela en su totalidad y la realidad.

Entonces, en el caso de la novela de Goldman, la ilusión es que Goldman mismo no está creando la historia en *The Princess Bride*, sino adaptando las palabras del misterioso S. Morgenstern y haciendo comentarios sobre ellas en el proceso. Pero, además, en el prólogo de la novela, que es tan ficcional como el resto del libro, *The Princess Bride* comienza a perfilarse como una ficción que contiene otra ficción: la historia de William Goldman como personaje que decide adaptar una novela de su infancia para intentar hacerla interesante para su hijo, deja lugar luego, precisamente, a esa versión adaptada de la novela. Además, los comentarios constantes de Goldman sobre las supuestas palabras de Morgenstern juegan con la tensión entre ficciones y, al hacerlo, la novela se expone como creación.

Aunque estas características corresponden a la metaficción en general, en todas sus formas y tipos, se usan de manera diferente en la literatura para adultos y en la literatura infantil y juvenil. Para Nikolajeva, la metaficción en los libros para niños existe en dos

sistemas semióticos o códigos artísticos diferentes, un sistema adulto y un sistema infantil. Mientras que algunas estructuras metaficcionales resultan obvias en esos dos códigos, otras solamente van dirigidas al co-lector<sup>4</sup> adulto, ya que requieren una experiencia previa mayor para ser entendidas. Por ejemplo, aunque la estructura de comentarios al margen que utiliza Goldman puede ser, además de comprendida, muy atractiva para lectores jóvenes, a veces las referencias en esos comentarios pueden escapar al conocimiento del mundo que poseen esos lectores, como la mención de Robert Browning y su primer libro de poemas (Goldman, 2008, p. 197-198). Es difícil delimitar dónde termina un sistema y comienza el otro, pero en este tipo de literatura, precisamente todo se trata de cruzar barreras, “*the crossing of boundaries is the most essential feature*” (Nikolajeva, 2016, p. 192).

Existen dos elementos fundamentales que sostienen a la metaficción en *The Princess Bride*. Por un lado, la figura del autor y la duda que genera en los lectores la presencia de dos posibles poseedores de ese título: Goldman y Morgenstern. Por otro lado, la estructura misma de la novela, precedida por un prólogo tan ficcional como la novela misma y acompañada por comentarios constantes del supuesto editor de la obra. Analizaremos estos dos elementos en las secciones siguientes.

---

<sup>4</sup> El término se refiere al adulto que acompaña la lectura del público infantil. Se utiliza un guion para diferenciar del homónimo “colector”.

## b. ¿Autor o autores?

Mirando las tapas de varias ediciones de *The Princess Bride*<sup>5</sup> por primera vez, sin conocimiento de su contenido ni su contexto, un misterio particular puede presentarse a los jóvenes lectores a quienes el libro va dirigido: no hay uno, sino dos nombres que parecen referirse al autor de la obra.

Unos instantes con acceso a un buscador de internet pueden resolver parte del misterio, arrojando una biografía de William Goldman en cuestión de una fracción de segundo – pero ¿quién es entonces S. Morgenstern? La respuesta corta es que Morgenstern es la punta del ovillo de metaficción que Goldman crea en su novela. Pero a simple vista puede parecer una madeja desordenada más que un ovillo, una madeja que el mismo Goldman enmaraña al decir, por ejemplo, refiriéndose al producto final que resulta la novela, que “*Not even the immortal S. Morgenstern could feel more parental than I*” (2008, p. 6), colocando los dos nombres de posibles autores al mismo nivel. Para aclarar la situación, avancemos sin demora hacia una respuesta más completa.

Como establecimos antes, un texto puede revelarse como metaficcional al discutir el proceso de escritura, examinar su propia existencia y así poner en cuestión su condición de ficción. Una figura cargada de significado en este caso es el autor, ya que, como concepto, el autor también se crea a través del texto. Así, una figura que generalmente se da por sentada como una “realidad” es también construida y mediada (Waugh, 1984, p. 16). Acerca de la autoría de *The Princess Bride* hay dos preguntas clave que responder: primero, ¿quién es Morgenstern?, y segundo ¿quién es Goldman?

Quizás antes de responder quién es, vale preguntarnos si Morgenstern realmente existió. Y la respuesta es no, Morgenstern no existió – pero existe como personaje dentro de la novela. William Goldman crea una ficción – que en el prólogo presenta como realidad – en la que él es meramente el editor de una nueva versión de la novela de Morgenstern. De cierta forma, esto es un giro en una técnica metaficcional mencionada por

---

<sup>5</sup> Las tapas en cuestión se incluyen en el Apéndice 2.

Nikolajeva, cuando explica que una forma de cuestionar la veracidad del relato es sugerir al final que el protagonista empezará a escribir precisamente el libro que estamos leyendo, o al menos contemplará esa posibilidad (2016, p. 193). En este caso, no vemos al protagonista plantearse escribir el libro que hemos leído, pero sí tenemos un largo prólogo en el que Goldman explica por qué decidió adaptar la novela favorita de su infancia. Como en otros textos metaficcionales, el escritor, o al menos una versión del escritor, hace las veces de narrador y se dirige directamente a sus lectores (Nikolajeva, 2016, p. 204).

Además de presentar a S. Morgenstern como el escritor de la novela base que Goldman dice estar editando, Goldman mismo aparece en la novela en secciones que aparentan ser biográficas, pero que en realidad no se condicen con la realidad del escritor. Goldman, entonces, además de ser el autor, existe como personaje, como, en palabras de Nikolajeva, un escritor “absorbido” por su propio trabajo, disuelto en su propio trabajo para comenzar a existir fuera de su propia realidad, sugiriendo que no son los escritores los que crean libros, sino los libros que crean a los escritores (2016, p. 198). La primera sección de la novela establece esta dualidad de Goldman, y cuando su adaptación de *The Princess Bride* comienza, se marca claramente con el uso de tipografías distintas la diferencia entre las palabras “originales” de Morgenstern y los comentarios agregados por Goldman. Pero, “*if a creator can enter his own created world—is it the world or the creator who is fictitious?*” (Nikolajeva, 2016, p. 189) – ¿o acaso son ambos? Libros como este se consideran metaficción, justamente, porque

*[they] consciously pose questions about the relationship between the writer, his creations and his readers. ... [They are] books about books and the writing of books, books which somehow explain themselves, investigating the essence of writing by describing the creative process itself* (Nikolajeva, 2016, p. 190).

Esta pregunta sobre la relación entre el escritor y la novela está presente desde el título mismo del libro, *The Princess Bride. S. Morgenstern's Classic Tale of True Love and High Adventure: The 'Good Parts' Version, Abridged*, un umbral entre la realidad y el mundo ficcional de la novela que, como explica García Landa, se configura como un

elemento reflexivo en sí mismo porque se refiere tanto al libro en cuestión como al texto incrustado dentro de la trama (1991, p. 49).

Morgenstern es una ilusión en la misma medida que el William Goldman sobre el que leemos en el prólogo es una ilusión. Por la condición de metaficción de la novela, incluso si sabemos que estas personas son ilusiones, podemos disfrutar del ejercicio mental de desentrañar las conexiones entre ellas, y estas “capas paralelas de actividad mental” hacen posible el autoengaño (Landy, 2015, p. 15). Este autoengaño consciente es posible también por el recurso reflexivo de duplicar dentro de la obra la situación comunicacional literaria de la que la obra misma participa. Se llega así a los cuestionamientos sobre el autor y el concepto mismo de autoría dentro de la obra, ya que el autor se configura como una imagen construida por la obra (García Landa, 1991, p. 32). Por eso puede resultar tan revelador analizar, tal como sugiere Nikolajeva, la relación entre los diferentes sujetos, objetos y destinatarios dentro de y por fuera del texto: el escritor, el escritor implícito, el narrador, el protagonista, especialmente el protagonista en primera persona, el narratario, el lector implícito y el lector real (2016, p. 191-192).

Las cualidades metaficcionales de *The Princess Bride* se vuelven especialmente evidentes cuando el texto refleja actividades de lectura y escritura, es decir, cuando los personajes intervienen en estas actividades. Un ejemplo podría ser el Conde Rugen, que explica su motivación para torturar a Westley como académica: “*At the present I’m engaged in writing a book. My book. **The**<sup>6</sup> book, I hope. The definitive work on pain, at least as we know it now*” (Goldman, 2008, p. 228). O incluso Westley, luego de su experiencia con Miracle Max, cuando se lamenta al no poder recordar cómo se sentía estar muerto, porque si así fuera, “[he]’d write it all down [and] make a fortune on a book like that” (Goldman, 2008, p. 291). El mismo William Goldman, toma parte en actividades que podrían interpretarse como analógicas a las del autor (García Landa, 1991, p. 33). So pretexto de estar editando las palabras de Morgenstern, Goldman acompaña la historia de Buttercup y Westley con una serie de comentarios a pie de página. Estos comentarios aparecen con una tipografía diferente, en cursiva, e incluso

---

<sup>6</sup> En cursiva en el texto original.

Goldman mismo explica el propósito del cambio de letra la primera vez que hace uso del recurso: “*This is me. All abridging remarks and other comments will be in this fancy italic type so you’ll know*” (Goldman, 2008, p. 41). De esta forma, un “artificio tipográfico evidente” se convierte en parte del significado (García Landa, 1991, p. 35-36), ya que deja clara una conciencia por parte del narrador de que está escribiendo una obra literaria (García Landa, 1991, p. 43).

Los cambios de tipografía indican claramente un alejamiento de la narrativa tradicional, dado que, como observa García Landa, una progresión tipográfica constante va de la mano con una narración estándar y por eso cualquier rareza, interrupción o discontinuidad es una crítica a la narrativa tradicional que tiene, como tal, valor reflexivo (1991, p. 49). Esto se condice con la descripción de García Landa del novelista no como mero transcriptor, sino como inventor cuyo interés, en última instancia, no es la realidad sino la invención (1991, p. 45). Vemos que *The Princess Bride* cuenta su propia historia, la historia de su invención, no una historia sobre el mundo – es así como la forma en la que se cuenta la historia se convierte en la historia misma, en la historia real (García Landa, 1991, p. 45). En parte, Goldman logra esto mediante la manipulación explícita y la puesta en primer plano de las convenciones genéricas, en lugar de optar por invisibilizar esas convenciones para crear una ilusión de realidad (García Landa, 1991, p. 45). El autor incluye intencionalmente patrones y clichés para parodiar fantasías conocidas (Nikolajeva, 2016, p. 172) e invita a la reflexión sobre esas convenciones.

Por ejemplo, en el primer capítulo de *The Princess Bride*, inmediatamente después del prólogo, conocemos a Buttercup, la heroína, la princesa del título. Como muchas otras princesas de cuentos de hadas, la presentación de Buttercup incluye una descripción de sus virtudes y, en particular, de su belleza. Pero ese lugar común del género literario se ve alterado cuando el narrador decide transformarlo casi en una competencia, mencionando quién era la mujer más bella del mundo en diferentes años de la vida de Buttercup y cómo cada una de ellas perdió su belleza a manos de un exceso de chocolate, una enfermedad fortuita o simplemente el paso del tiempo. El comienzo del capítulo parecería indicar que nos dirigimos a la revelación de que Buttercup es ahora la mujer más bella del mundo, pero no es así: el narrador manipula la convención para

mostrarla como creación, para demostrar que esta no es la narración estándar a la que los lectores pueden estar acostumbrados. En cambio, encontramos que a Buttercup no le interesa esa competencia de apariencias. Pero lo que es aún más interesante es el comentario entre paréntesis del narrador, que una vez más subraya la tensión entre la expectativa y la realidad ficcional:

*What difference could it have made if you were only the third most beautiful. Or the sixth. (Buttercup at this time was nowhere near that high, being barely in the top twenty, and that primarily on potential, certainly not on any particular care she took of herself. She hated to wash her face, she loathed the area behind her ears, she was sick of combing her hair and did so as little as possible)* (Goldman, 2008, p. 37).

Así, esas convenciones genéricas cumplen una función triple. Como expresamos en el primer capítulo, le dan estabilidad a la novela por conectarla a una tradición literaria fácilmente reconocible. Pero también, como exploramos en el segundo capítulo, dan espacio a la interpretación paródica del texto. Finalmente, al posicionar estos rasgos de los cuentos de hadas en primer plano, se ponen al servicio de la metaficción al invitar al lector a analizar esa intertextualidad. Según Bakhtin, la literatura y el arte se crean en una conversación continua (“*dialogue*”, “*discourse*”) entre creadores, en la que cada nueva pieza se constituye como una nueva línea en la conversación (Bakhtin, 1981, p. 276-278). La conexión entre los textos interlocutores en ese diálogo no es necesariamente directa; muchas veces se basa simplemente en el tipo de códigos presentes en cada texto (Nikolajeva, 2016, p. 154) que, en nuestro caso, serían los elementos tradicionales de los cuentos de hadas. Esto quiere decir que el significado del texto solo se revela contra el trasfondo de textos anteriores, en un choque entre ellos y el presente texto (Nikolajeva, 2016, p. 153), no solamente porque, mediante la parodia, el texto nuevo critique las convenciones literarias previas, sino porque también, por medio de la metaficción, puede criticar esas mismas convenciones en sí mismo (García Landa, 1991, p. 4).

Como veremos a continuación, la presencia de convenciones de los cuentos de hadas no es la única característica que contribuye a colocar a la novela de Goldman firmemente en territorio metaficcional.

### c. Estructuras metaficcionales

Otra forma de reconocer que la metaficción está en juego es identificar ciertas estructuras típicas. García Landa las agrupa en tres tipos: “*baring the device, or the disruption of classical realistic conventions; metalepsis, or illegitimate mixture of narrative levels ... and mise en abyme*<sup>7</sup>, or the representation of the structure of the work inside the work” (García Landa, 1991, p. 32). El primer tipo implica la ruptura de convenciones para realzar el artificio detrás del texto; el segundo tipo juega con los niveles narrativos usando marcos y rompiéndolos, y el tercero se construye como si fuera una matrioshka, representando la estructura del texto dentro del mismo texto.

Al igual que otros recursos metaficcionales, la estructura en sí puede romper las convenciones de los cuentos de hadas que de otra forma darían estabilidad a la historia. Un claro ejemplo es, sin duda, el final de la novela. Si fuera un cuento de hadas, los lectores esperarían que concluyera con un final feliz para los protagonistas. El padre de Goldman no es diferente a esos lectores con sus expectativas y, cuando leía la historia a su hijo, “arreglaba” el desenlace para que coincidiera con su idea de las convenciones adecuadas. Tal como Goldman nos comenta, Morgenstern en realidad iba en contra de esas tradiciones de los cuentos, terminando su historia de una manera inusual: Goldman, escuchando a su padre, se sorprende de cuán repentino resulta el final de *The Princess Bride*, a lo que su padre responde “***Complain to Mr. Morgenstern. “And they lived happily ever after” is how it ends***” (Goldman, 2008, p. 316), una mentirilla que Goldman descubriría al editar la novela, poniendo de manifiesto las alteraciones de Morgenstern a las tradiciones literarias.

Sumada al uso de convenciones de los textos de hadas, otra decisión que contribuye a convertir *The Princess Bride* en un texto metaficcional es la ocurrencia de relatos enmarcados que establece diferentes tipos de organización y jerarquización entre sus elementos, una característica típica dentro de la metaficción (García Landa, 1991, p. 36). Hay al menos tres niveles de realidad: nuestra propia realidad fuera de la novela,

---

<sup>7</sup> En cursiva en el texto original.

de la que William Goldman, el autor, también forma parte; la realidad que corresponde a la infancia imaginada de William Goldman, el personaje, en la que S. Morgenstern es el autor de *The Princess Bride*; y una tercera dentro de la novela misma, donde Buttercup y Westley son los personajes principales. Como explica Nikolajeva, las relaciones entre la realidad y los dos niveles ficcionales son complejas y dependen también de la interpretación del lector (2016, p. 202).

Lo que hace particularmente interesantes a los marcos que rodean a estos diferentes niveles de relatos, es que son bastante porosos. Citando a García Landa, un marco no es una demarcación estática, sino un elemento activo de circulación (1991, p. 37). Incluso el límite externo que, siguiendo la convención literaria, demarca al libro como tal, deja entrar al autor como una versión de sí mismo en su propia obra, y le permite reflexionar, justamente, sobre las razones, motivaciones y dificultades de escribir la novela en cuestión. Los límites internos, por otro lado, tampoco son herméticos, ya que permiten la inclusión de los comentarios de William Goldman. Aunque la voz narrativa en la historia de Buttercup y Westley no coincide, en teoría, con la voz narrativa del prólogo y los comentarios en cursiva, y aunque esas dos narraciones difieren en contexto espacio-temporal y en temática, coexisten a partir de una serie de intromisiones que, en vez de interrumpir, acompañan. En cierta forma, la historia intercalada, es decir, los comentarios de Goldman, sugieren una interpretación o una lectura recomendada del texto principal (García Landa, 1991, p. 36). El relato marco se convierte así en un suplemento: “*something which is not and yet is essential to the definition of the work, something that haunts the very essence of that which declares it to be supplementary*” (García Landa, 1991, p. 37). Como explica Waugh, la metaficción contemporánea demuestra que en las novelas, así como en la vida, finalmente es imposible saber dónde termina un marco y empieza otro (1984, p. 29).

Pero no son solo los principios y finales de los marcos que resultan difíciles de delimitar, sino también el final de la novela en sí. Valdría preguntarse, ¿es que acaso no hay un punto final en la historia de *The Princess Bride*? Sí y no. Waugh nos indica que esto sucede a menudo en las novelas metaficcionales, que a veces terminan con una serie de finales posibles, o con una demostración de la imposibilidad de los finales, y además estas novelas pueden terminar con una glosa sobre el final arquetípico para la ficción,

el "felices para siempre" (1984, p. 29). En el caso de la novela que estamos analizando, es cierto que cuando llegamos a la página 317 la novela termina, pero la naturaleza de ese final resulta un poco extraña. Por un lado, porque la historia de Buttercup y Westley termina con una elipsis, sin una última palabra definitiva sobre el destino de los personajes. En sí mismo, un final abierto como este no sería demasiado especial, pero sí lo es lo que le sigue: un comentario de Goldman desde su rol de editor de Morgenstern sobre las razones de Morgenstern para optar por un final así, sobre los cambios que su padre hacía al contarle la historia en su infancia, y sobre las decisiones que él tomaría para ese final de no ser simplemente el editor, que distarían bastante del final feliz que comúnmente se asocia con los cuentos de hadas.

Como ya expusimos, *The Princess Bride* es una ficción que contiene otra ficción. El relato de William Goldman que leemos en el prólogo enmarca al de Buttercup y Westley. Además, los comentarios al margen como observaciones sobre la novela de Morgenstern logran acentuar la tensión entre esas dos ficciones y resaltar el carácter de artefacto de la novela en sí; la exponen como creación.

En algunas ocasiones, esta exposición sucede doblemente, desde las palabras tanto de Morgenstern como de Goldman. Luego del reencuentro entre Buttercup y Westley, justo antes de adentrarse en el Fire Swamp, Morgenstern interrumpe su propia historia: "*At this point in the story, my wife wants it known that she feels violently cheated, not being allowed the scene of reconciliation on the ravine floor between the lovers*" – y es inmediatamente interrumpido por Goldman, que incluso corta su oración a la mitad:

*My reply to her – This is me, and I'm not trying to be confusing, but the above paragraph that I'm cutting into now is verbatim Morgenstern; he was continually referring to his wife in the unabridged book. ... I got rid of almost all the intrusions. ... I didn't think the device added a whole lot, and, besides, he was always complementing himself through her. ... I left this particular reference in because, for once, I totally happen to agree with Mrs. Morgenstern* (Goldman, 2008, p. 172).

Sin embargo, Goldman no se detiene en ese punto, sino que continúa remarcando el carácter ficcional de la novela y de su tarea, experimentando con la forma y

desdibujando el límite con la realidad al invitar a los lectores a enviar una carta a su editor en Harcourt para leer la versión de Goldman del reencuentro entre los protagonistas de Morgenstern:

*what you're reading in the regular type is strict Morgenstern. Verbatim. Cut, yes; changed, no. But ... Harcourt would at least print up my scene ... and if any of you want to see what it came out like, drop a note or a postcard to Urban del Rey at Ballantine Books, 201 East 50th Street, New York City, and just mention you'd like the reunion scene* (Goldman, 2008, p. 172).

Los límites también se desdibujan porque algunos elementos de la realidad de los lectores se ubican en el mismo nivel que otros de la ficción de los personajes, por ejemplo, algunas obras literarias. Hacia el final de la novela, en sus comentarios sobre la historia, Goldman justifica algunas de sus decisiones mediante una comparación con los libros de L. Frank Baum:

*I didn't want to risk, when the book's building to climax, the reader's saying, 'Oh, this is just like the Oz books.' Here's the kicker, though: Morgenstern's Florinese version came before Baum wrote *The Wizard of Oz*, so in spite of the fact that he was the originator, he comes out just the other way around* (2008, p. 282).

Y luego agrega: *"It would be nice if somebody, maybe a Ph. D. candidate on the loose, did a little something for Morgenstern's reputation, because, believe me, if being ignored is suffering, the guy has suffered"* (Goldman, 2008, p. 282), una vez más rompiendo la barrera entre Morgenstern como autor ficcional y la realidad de Goldman y sus lectores. Las palabras del mismo Morgenstern sobre la historia de su realidad parecen superponerse con la realidad de los lectores, ya que usa referencias temporales tales como *"except this was before Voltaire"* (Goldman, 2008, p. 35-36). E incluso los personajes de *The Princess Bride* parecen considerarse parte de esa misma realidad con sus referencias y comparaciones, como *"I only wish we could stay for his grief – it should be Homeric"* (Goldman, 2008, p. 93).

También en el último capítulo, se entrecruzan niveles narrativos. La historia que, supuestamente, está llegando a su fin, es la de Buttercup y Westley, con un final satírico

propio del estilo imaginado de Morgenstern. Al mismo tiempo, sin embargo, reaparece la versión con tintes románticos de la historia de la mano del padre de Goldman – o al menos la figura de su padre que Goldman crea en el prólogo. Estos dos finales se superponen, a su vez, con las ideas de Goldman, el personaje editor: “*Now, [Morgenstern] was a satirist, so he left it that way, and my father was ... a romantic, so he ended it another way. Well, I’m an abridger, so I’m entitled to a few ideas of my own*” (Goldman, 2008, p. 317). Recordemos además que los tres niveles son, en realidad, invenciones de Goldman, el autor real.

En cuanto a otros momentos en los que se pone en evidencia la estructura de la narración dentro de la narración, podemos mencionar las referencias de Goldman a las decisiones que atañen a Morgenstern como autor, tales como usar una secuencia onírica sin revelar que se trata, de hecho, de un sueño, para engañar a los lectores sobre lo que sucederá a continuación. Mientras el conde Rugen tortura a Westley, el príncipe Humperdinck y Buttercup llegan a un acuerdo imposible: si en un puñado de meses Westley vuelve a buscarla, Buttercup no tendrá que casarse con Humperdinck, pero lo que Buttercup ignora (que tanto Humperdinck como los lectores saben) es que Westley no está navegando libre, sino preso en el Zoo of Death. Establecida esta situación, la historia avanza rápidamente y, de repente, nos encontramos con que el rey Lotharon, padre de Humperdinck, muere, Humperdinck es coronado y de inmediato se casa con Buttercup. Cuando los recién casados saludan a sus súbditos desde un balcón, una mujer abuchea a Buttercup y la acusa de haber abandonado a su verdadero amor. Recién en ese momento Morgenstern señala que se trata de una pesadilla. Lotharon vive, Humperdinck aún es príncipe, y queda tiempo todavía para la llegada de Westley que Buttercup anhela. Luego de develar que se trata de una artimaña, Goldman opina sobre la estrategia de Morgenstern: “*and hey, how about giving old Morgenstern credit for a major league fake-out there. I mean, didn’t you think for a while at least that they really were married? I did*” (Goldman, 2008, p. 206).

Al mismo tiempo, la metaficción busca despertarnos por momentos para traer a primer plano la tenue conciencia residual de que lo que estamos imaginando no es real (Landy, 2015, p. 1). Esto se ve, claramente, en las secciones en las que Goldman acompaña la narración, supuestamente de Morgenstern, con comentarios sobre la forma en que su

padre solía contarle la historia. En un momento de gran tensión, cuando Buttercup salta del barco de los tres maleantes y comienza a nadar en aguas infestadas de tiburones, el padre de Goldman aclara: ***“She does not get eaten by the sharks at this time”***, recordándole a su hijo que todo es tan solo una historia. Luego, el mismo Goldman, ahora adulto, lleva esa aclaración un paso más adelante agregando un comentario sobre cómo funciona, justamente, la ficción: ***“I mean, when you’re a kid, you don’t think, Well, since the book’s called The Princess Bride and since we’re barely into it, obviously, the author’s nor about to make shark kibble of his leading lady”*** (Goldman, 2008, p. 96).

Leer un texto metaficcional nos otorga la posibilidad de entrenar un músculo mental, de practicar ***“believing what we don’t believe”***<sup>8</sup> ... *entertaining an illusion and knowing that it is not true*” (Landy, 2015, p. 10-11). Así, la lectura de este tipo de textos se transforma casi en un juego, porque el texto mismo nos recuerda que es imaginario, y así comparte con el juego la construcción de una realidad alternativa mediante la manipulación de la relación entre un conjunto de signos (ya sean lingüísticos o no lingüísticos) como "mensaje" y el contexto o marco de ese mensaje (Waugh, 1984, p. 35). En el caso de *The Princess Bride*, esto sucede en dos niveles. Por un lado, Goldman nos recuerda que la obra de Morgenstern es imaginada, diciendo que *“The more I flipped on, the more I knew: Morgenstern wasn’t writing any children’s book; he was writing a kind of satiric history of his country and the decline of the monarchy in Western civilization”* (2008, p. 29). Además, Goldman también nos recuerda que su edición implica decisiones que manipulan esa realidad de Morgenstern que es una ilusión en sí misma: ***“Me again. Of all the cuts in this version, I feel most justified in making this one ... the packing scenes that Morgenstern details here are really best left alone”*** (Goldman, 2008, p. 73).

Como hemos visto, *The Princess Bride* es un claro ejemplo de varios recursos metaficcionales. Esta novela, perteneciente a la literatura fantástica juvenil, que deriva su estabilidad de la tradición de los cuentos de hadas e introduce la sorpresa al parodiar esa misma tradición, sorprende también al jugar con los límites entre la realidad y la

---

<sup>8</sup> En cursiva en el texto original.

ficción. Pone a prueba a sus lectores al presentar, desde la tapa misma del libro, dos posibles autores para la obra, y los desafía al incorporar diferentes niveles ficcionales interconectados. Estos detalles metaficcionales sin duda complejizan la novela, pero también transforman la experiencia de leerla en algo único: un ejercicio mental en el que varias realidades compiten por nuestra atención y terminan construyendo una historia peculiar y atrapante.

## CONCLUSIÓN

En las primeras páginas de este trabajo, afirmamos que *The Princess Bride* de William Goldman es una novela atrapante, intrigante, divertida y diferente. ¿Es eso una apreciación personal? Quizás así fue como comenzó, sí, pero es también una descripción fundamentada en sus características particulares. Al ser una reescritura de cuentos de hadas, podría haberse limitado a imitar lugares comunes y agregar algún elemento creativo. El autor decide, en cambio, cuestionar las convenciones genéricas al tiempo que las ilustra, valiéndose de la parodia para subrayar ironías y de la metaficción para resaltar el juego de ficciones y realidades en la novela.

Como obra de la literatura juvenil, la novela logra un equilibrio ideal que sería la envidia de cualquier malabarista: las tradiciones de los cuentos de hadas se entrecruzan con la originalidad de la parodia y la metaficción. De esta forma, las primeras otorgan una estabilidad genérica fácilmente reconocible, y las otras proporcionan la sorpresa que lleva a *The Princess Bride* a otro nivel. La refuncionalización de elementos de los cuentos de hadas le da un carácter de universalidad a la novela, un punto de partida compartido que puede explicar cierto nivel de interés en ella, pero lo que realmente eleva su significado y la despegas de los clichés en los que podría caer, es el uso de la parodia y la metaficción como herramientas fortalecedoras.

Para demostrar que este es el caso, identificamos elementos de cuentos de hadas en *The Princess Bride*, luego describimos el uso de parodia en la inclusión de esos elementos y examinamos los casos de metaficción alrededor de esos elementos. Repasemos las ideas más importantes.

El primer aspecto a tener en cuenta tiene que ver con el género al que pertenece *The Princess Bride*. Ya expusimos que contiene elementos de cuentos de hadas, pero un cuento de hadas no incluiría elementos divergentes de esa tradición. La presencia de esos otros componentes es posible porque se trata de una novela fantástica, un tipo de narración en el que la esencia reside en la confrontación de lo ordinario con lo fabuloso

(Nikolajeva, 2003, p. 154). En este caso, lo “ordinario”, lo usual, lo conocido, deriva de la tradición de los cuentos de hadas que definen el horizonte de expectativas dentro del relato y proveen un marco de referencia para la historia. Aunque quizás parezca extraño calificar los cuentos de hadas como algo ordinario, porque, después de todo, suelen incluir elementos mágicos, en este caso la etiqueta se debe a la estabilidad que aportan a la novela fantástica.

Como exploramos en el primer capítulo, los cuentos de hadas se distinguen porque producen en sus lectores un “*sense of wonder*” (Zipes, 2007, p. 5) a la vez que contienen, moldean y promueven ciertos códigos, normas y valores. Estos relatos se han mantenido vigentes durante siglos porque, partiendo desde conflictos cotidianos, destilan algo netamente humano que sigue resonando y siendo resignificado por nuevas generaciones. Especialmente en la posmodernidad, con su habitual tendencia a recrear y resignificar, los cuentos de hadas se retoman como base, pero también para problematizarlos (Hutcheon, 1988, p. xi).

Aunque es válido distinguir entre *Volksmärchen*, aquellos cuentos más sencillos netamente de tradición oral, y *Kunstmärchen*, aquellos que comparten el origen oral pero quedan inmortalizados en forma escrita por autores conocidos que les agregan capas de significado, en esta instancia de análisis es más efectivo puntualizar las semejanzas entre estos tipos de cuentos. Recurrir a Propp nos permite identificar elementos clave para luego reconocerlos también en *The Princess Bride*.

La presencia de elementos de los cuentos de hadas en la novela de Goldman genera expectativas acordes con esos elementos, y por eso, cuando se incorporan componentes atípicos que no necesariamente congeniarían con un cuento de hadas, la estabilidad genérica es interrumpida por la sorpresa. Esto es posible porque, como ya hemos establecido, no se trata simplemente de un cuento de hadas, sino de una novela fantástica que hace uso de algunas convenciones de los cuentos de hadas, pero que deja lugar también para la experimentación. Es en ese margen de variación que entran en juego la parodia y la metaficción.

En el segundo capítulo, analizamos la definición de parodia de Genette, ese canto adyacente a otro que sirve como contraste y acompañamiento a la melodía original (1997, p. 10). Agregamos también las ideas de Hutcheon, quien habla de una imitación con distancia crítica que permite cambiar la intencionalidad original del texto parodiado. No es un calco ni una ridiculización, sino una recreación.

Es importante además subrayar que el objeto de la parodia en *The Princess Bride* es el código de los cuentos de hadas en sí. Son esas convenciones de los cuentos las que Goldman invierte y subvierte para dar nuevos matices de significado a su obra. Por eso, para comprender lo que sucede en esta novela, es necesario entenderla en contraposición con esas convenciones. Sin conocimiento de la tradición de los cuentos de hadas, no hay otro texto que permita que surja la parodia. De ahí la sofisticación del texto: se trata de interpretar una síntesis bitextual, de construir un significado más profundo al hacer inferencias sobre la superposición de un texto nuevo sobre toda una tradición genérica (Hutcheon, 2000, p. 33-34). La estabilidad de los cuentos de hadas es el telón de fondo para la sorpresa de la parodia, y eso hace especial a esta novela.

Por otro lado, debemos considerar los elementos metaficcionales de la novela de Goldman. Se trata de una ficción sobre la ficción, que contiene otros niveles ficcionales o relatos enmarcados, que comenta sobre esta condición y experimenta con las formas de crear significado (García Landa, 1991, p. 1). La estructura de la novela nos lleva a cuestionarnos sobre la veracidad del mundo que se nos presenta y del autor mismo como se muestra en la obra. *The Princess Bride* responde a la esencia de la metaficción al exponer cuán endeble es la frontera entre la fantasía y la realidad (Nikolajeva, 2016, p. 202). Esa tensión entre lo que existe y lo que es simplemente una ilusión expone la novela como artefacto, como creación, y pone en primer plano las preguntas sobre la relación entre esa creación y su creador, entre los diferentes estratos de significado de esa creación, e incluso entre la creación y los otros individuos que interactúan con ella: nosotros, los lectores.

La ilusión en *The Princess Bride* es que Goldman no es el verdadero autor, sino el editor de S. Morgenstern que no puede evitar agregar comentarios a medida que adapta la obra

de Morgenstern para un público más juvenil. Por lo tanto, hay varias “realidades” dentro de la novela que coexisten, a su vez, con nuestra realidad fuera de la misma: la ficción de Morgenstern como autor, que en cierta forma coincide con la ficción del prólogo, de la que Goldman mismo es protagonista, y la ficción protagonizada por Buttercup y Westley – ficciones interconectadas y, por momentos, superpuestas. La existencia de este dúo de autores combinada con la estructura de relatos enmarcados son las herramientas más claramente metaficcionales en esta novela.

Lejos de ser una realidad objetiva, la figura del autor es construida y mediada a través del texto (Waugh, 1984, p. 16). Goldman crea a Morgenstern, este misterioso autor de sátiras, pero también se crea a sí mismo, se deja absorber por su propia obra para existir en ella como una versión diferente, en una realidad diferente. De ahí surge la tensión básica propia de la metaficción: si Goldman está creando esta ficción, pero a su vez puede insertarse a sí mismo en la ficción, ¿dónde está el límite con la realidad? ¿Es el autor tan ficticio como la obra? Estas preguntas corresponden a la esencia del proceso creativo, a la relación entre el creador, su creación y sus lectores (Nikolajeva, 2016, p. 190), y por eso pueden considerarse cuestionamientos metaficcionales. Aunque, como lectores, sabemos que se trata de una ilusión, el ejercicio de descifrar las conexiones entre diferentes elementos de esa ilusión es el verdadero atractivo de la lectura.

Por otro lado, como mencionamos anteriormente, al organizar la novela mediante relatos enmarcados, surgen relaciones complejas entre la realidad y los diferentes niveles ficcionales que dependen también, en cierta medida, de las variadas interpretaciones de los lectores (Nikolajeva, 2016, p. 202). Las fronteras entre estas realidades y ficciones no son impermeables, sino que hay un grado de transferencia entre ellas. Algunos detalles estilísticos y estructurales, como el uso de una tipografía diferente o la inserción misma de comentarios que entrecruzan un relato con otro, ponen la atención en esta porosidad como a la construcción misma de la obra literaria. El novelista se transforma así en un inventor: su verdadero interés es la invención (García Landa, 1991, p. 45). Parte de esa invención solo resulta evidente cuando se considera la novela contra el trasfondo de las convenciones genéricas que imita e invierte, y cuando finalmente se acepta que es imposible saber dónde termina un marco y empieza otro (Waugh, 1984, p. 29).

Vale mencionar que *The Princess Bride* no es la única instancia de un texto de William Goldman con estas características. Para la edición del 25° aniversario de la novela, el autor incluyó también el comienzo de una secuela: *Buttercup's Baby*. Se trata solo de una explicación inicial sobre la existencia de esta secuela y meramente el primer capítulo de la misma en vez de una novela completa. Además, al no aparecer en todas las ediciones, no entraría, en rigor, en este análisis de la novela. Pero incluso siendo ese el caso, sería descuidado no mencionar que esas páginas refuerzan el estilo que Goldman establece en *The Princess Bride*. La sección comienza con un prólogo explicativo en el que personajes reales, tales como Goldman y el autor norteamericano Stephen King, se mezclan con abogados Florineses a cargo del patrimonio de S. Morgenstern y no solo con un hijo imaginario de Goldman, sino también un nieto sediento de más historias sobre Buttercup y Westley. Luego, Fezzik, Inigo y la pareja protagonista continúan sus aventuras. Las interrupciones y aclaraciones al pie de página por parte del supuesto editor no son una novedad para los lectores de *The Princess Bride*, pero la pequeña Waverly, a quien se refiere el título de la secuela, sí lo es. Los detalles de *Buttercup's Baby* confirman las conclusiones antes mencionadas sobre la influencia de los cuentos de hadas, la parodia y la metaficción en la obra de Goldman.

A fin de cuentas, ¿qué nos queda después de analizar esta novela?

El primer punto clave es que *The Princess Bride* no sería tan reconocible como es si no derivara su estabilidad de la tradición de los cuentos de hadas. La universalidad que le otorgan estos cuentos nos permite descubrir entre líneas los relatos de nuestra infancia y, así, convierte a la historia de Buttercup y Westley en una historia familiar, una historia que permite al lector posicionarse en un lugar conocido y cómodo.

Pero Goldman no se conforma con esa comodidad y, en vez de mantenerla, la rompe con los otros dos conceptos clave: la parodia y la metaficción. La parodia le permite aprovechar los detalles de los cuentos de hadas y al mismo tiempo cuestionar esas convenciones, sorprender inyectando lo inesperado e irónico en lo conocido. Además, el autor avanza aún más en el territorio de la sorpresa al jugar con los límites entre la

realidad y la ficción, y entre los diferentes niveles narrativos para poner en evidencia a su obra como creación.

Goldman podría haberse limitado a una repetición mecánica de los cuentos de hadas, pero en cambio elige el desarrollo creativo al que dan lugar los elementos paródicos y las estrategias metaficcionales. Logra de esa forma respaldar el argumento de Nikolajeva de que “*we can reject the common accusation that fantasy is stale and stagnated, a mere variation on a limited number of patterns*” (Nikolajeva, 2016, p. 172). Y esto nos permite, a su vez, comprobar la hipótesis del presente trabajo. Dos fuerzas alcanzan un equilibrio admirable en esta novela: por un lado, la estabilidad que le confieren los elementos refuncionalizados de los cuentos de hadas y, por otro, la sorpresa generada por la parodia y la metaficción al amalgamarlas con convenciones genéricas universales y conocidas. De esa alquimia literaria no puede más que surgir una obra única.

*The Princess Bride*, una novela de la literatura fantástica juvenil, no se queda en los lugares comunes. Esta novela nos lleva a interrogar nuestra propia existencia al incluir elementos tradicionales de los cuentos de hadas y atravesarlos con la parodia y la metaficción. Nikolajeva nos explica que la combinación de estos elementos refleja el caos y ambivalencia de nuestra vida y que de todas las características polifónicas de la literatura infantil y juvenil, la metaficción, que en este caso se suma a la parodia, es probablemente la más atrevida e inquietante, pero también la que da un paso más radical fuera de lo convencional y lo didáctico (2016, p. 206). Estos detalles sin duda complejizan la novela, pero también transforman la experiencia de leerla en algo atípico y extraordinario. Se trata, sin duda, de una novela que nos invita, como lectores, a la aventura de adentrarnos en un texto que nos recuerda nuestra conexión inquebrantable con los cuentos de hadas, con la magia de lo conocido, a la vez que nos sorprende con sus personajes inusuales, su estructura llena de recovecos y sus planteos originales. Abrir por primera vez *The Princess Bride* genera un chispazo de curiosidad en los lectores; continuar leyendo aviva la lumbre; releerla para encontrar aún más detalles sugerentes alimenta la llama: como hemos demostrado en este trabajo, estabilidad y sorpresa en esta obra de Goldman encienden la certeza de estar leyendo una novela indudablemente ingeniosa.

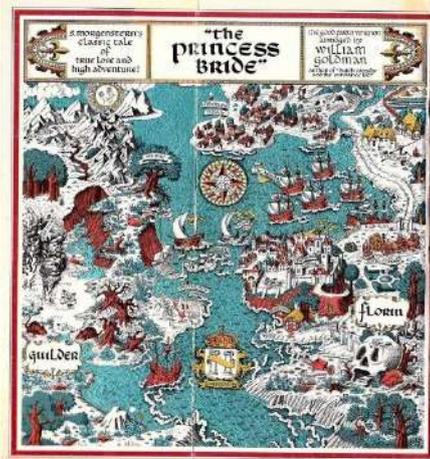
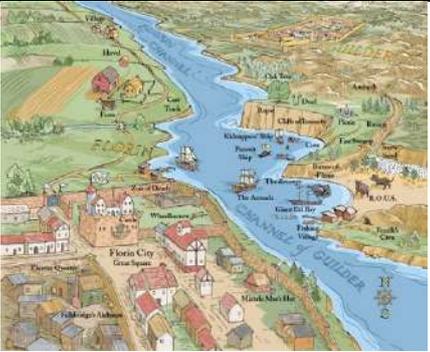
## APÉNDICE 1

Mapa de Florin y Guilder sobre mapa real de Europa: “*the land of Florin was set between where Sweden and Germany would eventually settle*” (Goldman, 2008, p. 40).



Supuesta ubicación de los reinos de Florin y Guilder.

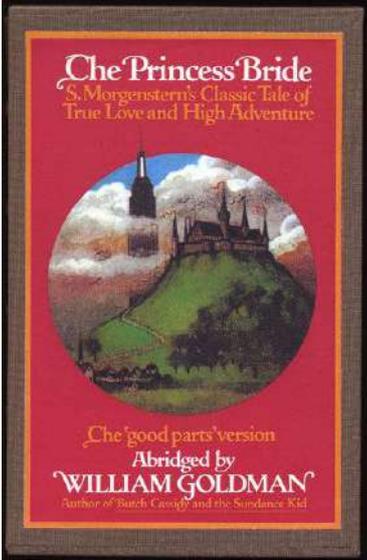
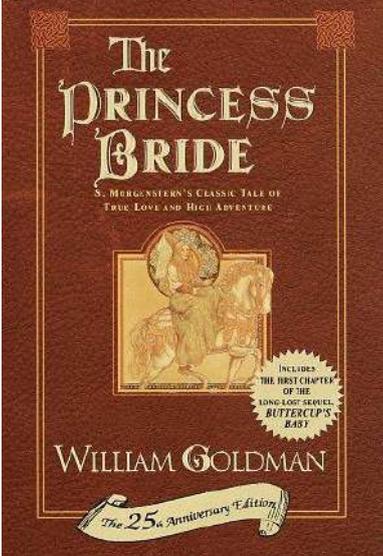
Versiones de mapas de Florin y Guilder:

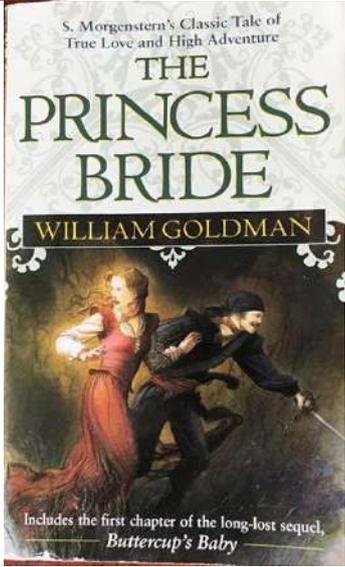
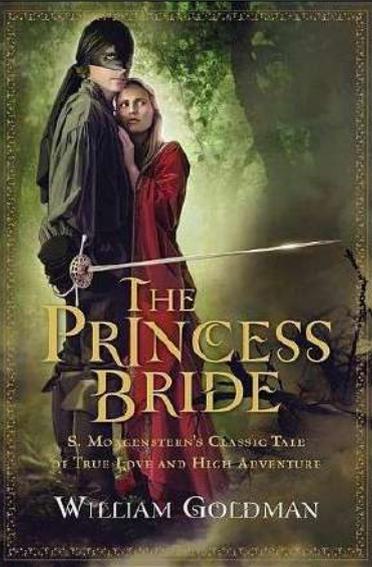
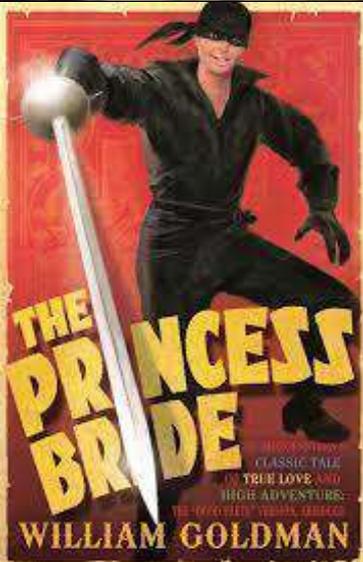
Mapa	Fuente	Año de publicación	Disponible en
	<p>Mapa diseñado por William Goldman para acompañar la primera edición de <i>The Princess Bride</i>.</p>	<p>1973</p>	<p>Algunas ediciones de la novela y también en <a href="https://the-bibliofile.com/literary-maps-fictional-books/">https://the-bibliofile.com/literary-maps-fictional-books/</a> y <a href="https://www.science.smith.edu/sal/2017/09/19/today-in-history-as-told-by-maps-september-19-1987-fictional-maps/">https://www.science.smith.edu/sal/2017/09/19/today-in-history-as-told-by-maps-september-19-1987-fictional-maps/</a></p>
	<p>Mapa diseñado para la edición de <i>The Princess Bride</i> de Harcourt.</p>	<p>2007</p>	<p><a href="https://www.amazon.com/Princess-Bride-Morgensterns-Classic-Adventure/dp/0156035219">https://www.amazon.com/Princess-Bride-Morgensterns-Classic-Adventure/dp/0156035219</a></p>
	<p>Mapa diseñado para acompañar una entrada de blog sobre el renacimiento florinés.</p>	<p>2015</p>	<p><a href="https://www.nationsstates.net/page=dispatch/id=433500">https://www.nationsstates.net/page=dispatch/id=433500</a></p>
	<p>Mapa diseñado por Andrew DeGraff para su colección de Cinemaps.</p>	<p>2017</p>	<p><a href="http://www.andrewdegraff.com/movie-maps/#/the-princess-bride/">http://www.andrewdegraff.com/movie-maps/#/the-princess-bride/</a></p>

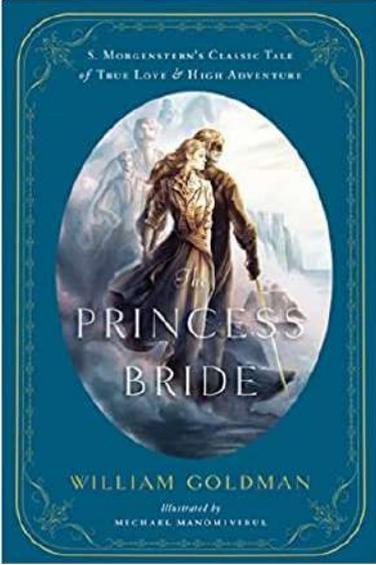
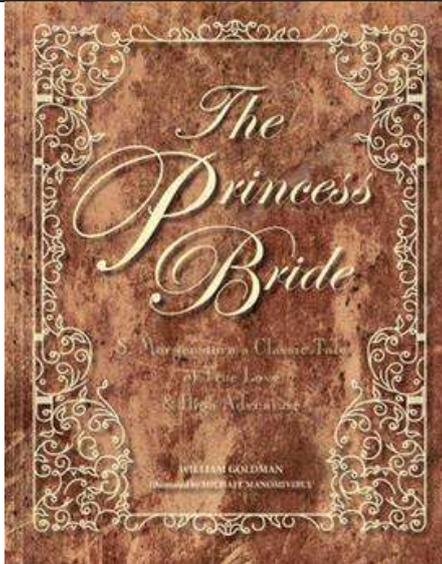
	<p>Mapa diseñado por Daniel's Maps para el juego de roles de <i>The Princess Bride</i> de Toy Vault.</p>	<p>2018</p>	<p><a href="https://www.facebook.com/danielsmaps">https://www.facebook.com/danielsmaps</a></p>
---	--	-------------	--

## APÉNDICE 2

Selección de tapas de diferentes ediciones de *The Princess Bride*. Todas estas tapas incluyen los nombres de William Goldman y S. Morgenstern.

Tapa	Editorial	Año de edición	Disponible en
	Harcourt	1973	<a href="https://www.abebooks.com/first-edition/Princess-Bride-1st-printing-Goldman-William/20751984267/bd">https://www.abebooks.com/first-edition/Princess-Bride-1st-printing-Goldman-William/20751984267/bd</a>
	Ballantine Books	1998	<a href="https://www.amazon.com/Princess-Bride-Morgensterns-Adventure-Anniversary/dp/034543014X">https://www.amazon.com/Princess-Bride-Morgensterns-Adventure-Anniversary/dp/034543014X</a>

	<p>Ballantine Books</p>	<p>2003</p>	<p><a href="https://www.biblio.com/book/princess-bride-morgensterns-classic-tale-true/d/1447096447">https://www.biblio.com/book/princess-bride-morgensterns-classic-tale-true/d/1447096447</a></p>
	<p>Harcourt</p>	<p>2007</p>	<p><a href="https://www.amazon.com/Princess-Bride-Morgensterns-Classic-Adventure/dp/0156035219">https://www.amazon.com/Princess-Bride-Morgensterns-Classic-Adventure/dp/0156035219</a></p>
	<p>Bloomsbury Publishing</p>	<p>2008</p>	<p><a href="https://www.bloomsbury.com/au/princess-bride-9780747590583/">https://www.bloomsbury.com/au/princess-bride-9780747590583/</a></p>

	<p>Harper</p>	<p>2013</p>	<p><a href="https://www.amazon.com/Princess-Bride-Illustrated-Morgensterns-Adventure/dp/0544173767">https://www.amazon.com/Princess-Bride-Illustrated-Morgensterns-Adventure/dp/0544173767</a></p>
	<p>Harper</p>	<p>2017</p>	<p><a href="https://www.amazon.com/Princess-Bride-Deluxe-Morgensterns-Adventure/dp/1328948854">https://www.amazon.com/Princess-Bride-Deluxe-Morgensterns-Adventure/dp/1328948854</a></p>

## REFERENCIAS

**Fuente:** Goldman, W. (2008). *The Princess Bride. Classic Tale of True Love and High Adventure: The 'Good Parts' Version, Abridged*. Bloomsbury.

Ansari, Y. (2020, 20 de agosto). *14 Creative Global Ad Campaigns Inspired by Fairy Tales*. Brandsynario. <https://www.brandsynario.com/15-creative-global-ad-campaigns-inspired-by-fairy-tales/>

Autio, T. (2018). *"Inconceivable!": Analysing irony in the cult classic movie 'The Princess Bride'*. University of Jyväskylä.

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays* (M. Holquist, Ed.; C. Emerson, Trans.). University of Texas Press.

Belinchón, G. (2018, 16 de noviembre). Muere William Goldman, autor y guionista de 'La princesa prometida'. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2018/11/16/actualidad/1542378237\\_496495.html](https://elpais.com/cultura/2018/11/16/actualidad/1542378237_496495.html)

Berglund, S. (2019). *Female Beauty and the Distribution of Power in The Princess Bride by William Goldman*. Dalarna University.

Bronner, S. J. (Ed.). (2007). *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*. Utah State University Press.

Bucher, K., & Hinton, K. (2013). *Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation*. Pearson.

Childs, P., & Fowler, R. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (3ra Edición). Routledge.

Corvo Sánchez, M. J. (2018). *Study of Death in the novel The Princess Bride: Death as part of the Adventure*. AILIJ. *Anuario de Investigación En Literatura Infantil y Juvenil*, 16. <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i16.1338>

Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books.

Debruge, P. (2018, 16 de noviembre). *With One Line, William Goldman Taught Hollywood Everything It Needed to Know*. Variety. <https://variety.com/2018/film/opinion/william-goldman-dies-appreciation-1203030781/>

*El Libro del Pueblo de Dios*. (1990). <https://www.vatican.va>

Elwes, C. (2014). *As You Wish: Inconceivable Tales from the Making of The Princess Bride*. Simon and Schuster.

- Epstein, A. (2018, 16 de noviembre). *Hollywood just lost a star in the unsung profession of script doctoring*. Quartz. <https://qz.com/quartz/1466968/william-goldman-was-a-star-in-the-unsung-profession-of-script-doctoring/>
- Ferreira Boo, C. (2017). El personaje en el cuento maravilloso: La subversión de arquetipos femeninos de brujas, princesas y hadas. *Anuario de Investigación En Literatura Infantil y Juvenil*, 15, 41–56.
- García Landa, J. A. (1991). *Notes on Metafiction*. *SSRN Electronic Journal*.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.
- Greene, R., & Robison-Greene, R. (2015). *The Princess Bride and Philosophy: Inconceivable!* Open Court.
- Haase, D. (Ed.). (2008). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Greenwood Press.
- Hearne, B. (2011). *Folklore in Children's Literature: Contents and Discontents*. In S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso & C. A. Jenkins (Eds.), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Routledge.
- Henry, R., & Rossen-Knill, D. F. (1998). *The Princess Bride and the parodic impulse: The seduction of Cinderella*. *HUMOR*, 11(1), 43–64. <https://doi.org/10.1515/humr.1998.11.1.43>
- Herrero Ruiz, J. (2008). *At the Crossroads between Literature, Culture, Linguistics, and Cognition: Punishment and Moral Metaphors in Fairy Tales*. *Odisea*, 9, 117–131.
- Hunt, P. (1996). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. Routledge.
- (1994). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge.
- (2000). *A Theory of Parody*. University of Illinois Press.
- Isbouts, J.-P. (2018, 21 de diciembre). *Why King David is one of the Bible's most compelling characters*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com/king-david>
- Knox, J. S. (2017, 18 de octubre). *King David*. World History Encyclopedia. [http://www.ancient.eu/King\\_David/](http://www.ancient.eu/King_David/)

- Landy, J. (2015). Mental Calisthenics and Self-Reflexive Fiction. In L. Zunshine (Ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Approaches to Literature* (pp. 559–580). Oxford University Press.
- Ledwidge, R. (2012, 29 de febrero). The Guardian: Three Little Pigs. [https://www.youtube.com/watch?v=vDGrfhJH1P4&ab\\_channel=TheGuardian](https://www.youtube.com/watch?v=vDGrfhJH1P4&ab_channel=TheGuardian)
- Mendlesohn, F. (2002). Toward A Taxonomy of Fantasy. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 13(2 (50)), 169–183. JSTOR.
- Nikolajeva, M. (2003). Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales*, 17(1), 138–156.
- (2016). *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic* (Vol. 4). Routledge.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folk Tale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press.
- Sadler, M. (2016). "Is This a Kissing Book?": Transmedia adaptation and reverse reception in relation to William Goldman's contemporary fairy tale *The Princess Bride*. University of St. Andrews.
- Sanders, J. (Ed.). (1995). *Functions of the Fantastic*. Greenwood Publishing Group.
- Tolkien, J. R. R. (1939). *On Fairy-Stories*.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- William Goldman–Biografía. (s.f.). Decine21. <http://decine21.com/biografias/william-goldman-63690>
- Wills, M. (2018, 28 de noviembre). *William Goldman and the Mystery of Screenwriting*. JSTOR Daily. <https://daily.jstor.org/william-goldman-and-the-mystery-of-screenwriting/>
- Zipes, J. (2006a). *Fairy Tales and the Art of Subversion* (Second Edition). Routledge.
- (2006b). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge.
- (2007). *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition* (Second Edition). Routledge.
- (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press.



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO  
SECRETARÍA DE CIENCIA,  
TÉCNICA Y POSGRADO

Estabilidad y sorpresa en la novela fantástica *The Princess Bride* de William Goldman: la reescritura de los cuentos de hadas desde la parodia y la metaficción

Zipes, J., Greenhill, P. & Magnus-Johnston, K. (Eds.). (2016). *Fairy-tale Films Beyond Disney. International Perspectives*. Routledge.