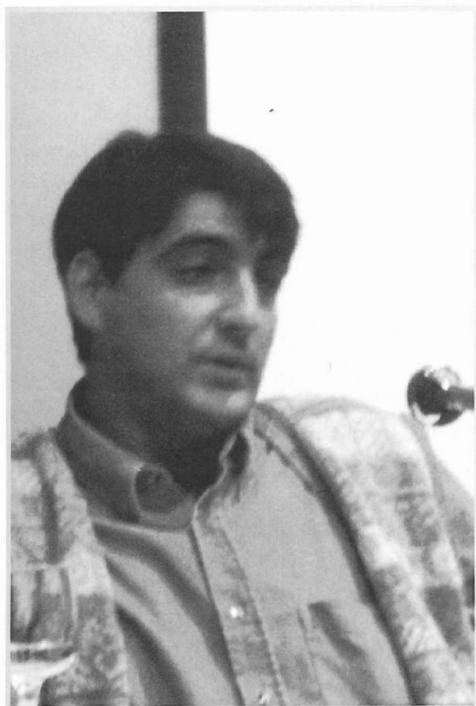


LA MUJER EN LOS CUENTOS POPULARES NAVARROS

Filólogo y folklorista.



Alfredo Asiáin Ansorena

La mujer en los cuentos populares navarros

La tradición oral (Fribourg; 1987:101-117) es un reflejo, una imagen de la sociedad. La estrecha relación entre la literatura oral —una parte de esa tradición—, el pasado histórico y la vida cotidiana de las gentes es un aspecto que viene siendo reivindicado por muchos antropólogos (1).

Los cuentos populares confirman esta aseveración. En palabras de Geneviève Calame-Griaule (1975:6), "los cuentos son un espejo en el que la sociedad se observa, a la vez, tal cual es realmente, con su decorado y sus instituciones familiares; tal cual desea ser a través de héroes idealizados con poderes maravillosos que reparan las injusticias y hacen triunfar la virtud; en fin, tal como se teme a sí misma, y éste es el nivel de los fantasmas".

No obstante, esa imagen de la sociedad que ofrecen es un reflejo deformado voluntaria o involuntariamente e incompleto. Los cuentos, cuanto más se remontan en el tiempo, menos seguridad histórica ofrecen.

Los relatos pueden ser, al mismo tiempo, orales (por su modo de transmisión), tradicionales (por su forma) y folklóricos (por sus raíces populares). En nuestra recopilación hemos considerado, por consiguiente, narraciones que presentan el carácter simultáneo de orales, tradicionales y populares. Dicha recopilación se ha llevado a cabo durante el último año y medio en la Merindad de Estella, mediante entrevistas presenciales grabadas en magnetófono y con anotación de todos los recursos extraverbales.

El modelo de análisis empleado es un modelo semiótico que intenta abarcar tres niveles de investigación interrelacionados: un nivel narrativo, un nivel de subsistencia social y un nivel histórico. Consta de tres fases: morfosintaxis textual, semántica y pragmática de los relatos orales. De cada una de estas fases se han detallado, en este estudio, cuantos datos aportan alguna luz sobre el rol cultural de la mujer.

De la fase morfosintáctica, es decir, de aquella que atiende a las relaciones que se establecen entre las unidades narrativas, en el aspecto referido al análisis funcional y secuencial, se ha llegado al establecimiento de tres tipos de estructuras generales. Hay cuentos, los monosecuenciales, que sólo presentan una de ellas; otros son combinaciones de ellas. Las secuencias coinciden con las que propuso Dundes; la combinación, con los modelos de Bremond (1973 y VV.AA.; 1982):

1ª secuencia: Carencia - Prohibición - Transgresión - Consecuencia de la transgresión - Intento de escapar de la Consecuencia - Supresión de la Carencia.

2ª secuencia: Carencia - Asignación de la tarea - Cumplimiento - Supresión de la Carencia.

3ª secuencia: Carencia - Maniobra de engaño - Víctima engañada - Supresión de la Carencia.

De los cuentos simples en que intervienen personajes femeninos, no son muchos los que presentan una transgresión de algún tipo de Prohibición. La explicación más verosímil parece ser que el rol cultural de la mujer está marcado por la obediencia social, como constataremos posteriormente. En los escasos ejemplos, como digo, en que se vulnera alguna prohibición, la mujer, y sobre todo la niña, recibe un castigo inmediato. Sirva como ejemplo el siguiente resumen del cuento explicativo o etiológico titulado "*Las tres hermanas convertidas en piedras*". La madre de las tres hermanas manda a sus hijas a Misa a una ermita situada en la muga entre Los Arcos y Etayo, llamada San Vicente. Les prohíbe, asimismo, que se

(1) Ver Franz Boas (1990).

queden a jugar, amenazándolas de la forma siguiente: "Si a Misa a San Vicente no llegáis, piedras nor-mas os volváis". Las niñas se entretienen jugando cerca de la ermita. Cuando la gente empieza a salir al finalizar el oficio religioso, las niñas recuerdan la amenaza materna y corren en dirección a la puerta para intentar llegar a tiempo. Sin embargo, es demasiado tarde y las tres niñas quedan convertidas en piedras: la mayor, más cerca de la puerta; la mediana, un poco más distante, y la pequeña, bastante alejada.

Los cuentos atesoran, sin duda, un valor performativo o didáctico claro. En el que acabamos de sintetizar, la pareja Carencia - Supresión de la Carencia guarda estrecha relación con la pareja Desobediencia - Obediencia, como primer gran valor para la mujer.

Los cuentos monosecuenciales que presentan la segunda estructura son mucho más numerosos. No es de extrañar si tenemos en cuenta que cumplir una tarea asignada es equivalente a obedecer. Esta disposición estructural se presta a la creación de arquetipos, en el sentido en que los define Caro Baroja (1991: 21-28). El cumplimiento de la tarea asignada puede representar, en primer lugar, el martirio, el arquetipo de la santa mártir. En las leyendas hagiográficas recogidas en que esto ocurre, muchas veces el martirio tiene un marcado sentido sexual, como en la siguiente leyenda cantada de Santa Elena:

(RTO1: dos voces) (RE26: cantando).

"Había tres niñas bordando corbatas (bis)

con tijeras de oro y dedal de plata (bis).

Pasó un caballero pidiendo posada (bis);

"Si mis padres quieren, yo de buena gana" (bis).

Vinieron sus padres, le dieron posada (bis)

y en medio (de) la sala, pusieron la mesa (bis)

y en un rincón de la sala, pusieron la cama (bis)

con puntas de seda y sábanas de holanda (bis).

Y a la medianoche, él se levantó (bis)

y de las tres niñas, la mejor cogió (bis).

La montó a caballo, al monte la llevó (bis)

y en medio del monte allí la bajó (bis).

- "Dime, niña hermosa, di cómo te llamas" (bis).

- "En mi casa Elena y aquí, desgraciada" (bis).

Sacó un puñal de oro y allí la mató (bis)

cubierta de tierra allí la dejó (bis).

Y a los nueve años, por allí uno pasó (bis)

con un pastorcillo que le preguntó (bis).

- "¿De quién es esta ermita que aquí se fundó?" (bis).

- "Es de Santa Elena que ella aquí murió" (bis).

BARANDALLA, AVELINA Y MARIDO (ETAYO).

El cumplimiento, por otra parte, puede acarrear la marginalidad de la mujer, la obediencia a los valores y seres ajenos a la sociedad. Estaríamos ante el arquetipo de la bruja (2). Son numerosos los cuentos de brujas recopilados en que éstas tienen que besar el ano del macho cabrío, señal inequívoca de otro tipo de obediencia; entre ellos, "*Las brujas del prado de Varona*" y "*El zapatero y las brujas*" son dos cuentos que sirven como ejemplo.

En una dimensión sobrenatural, la Virgen representaría con sus milagros otro caso de cumplimiento de la tarea asignada. Así la "*Virgen de Zumadoya*" salva a un hombre en peligro cerrando la puerta de su ermita con lo que aplasta a la serpiente que perseguía al hombre. ¿No es, en este sentido, la Virgen la imagen más excelsa de la obediencia femenina?

Por último, sería necesario apuntar que toda una serie de relatos que se inscriben en la tradición misógina del tipo de "*La mujer mandona*" también presentan esta estructura. Nos encontraríamos, entonces, con una visión peyorativa de la mujer como compendio de vicios, que ésta desarrolla en los cuentos.

Los relatos que tienen una sola secuencia del tipo *Carencia - Maniobra de engaño... - Víctima engañada - Supresión de la Carencia* son numerosísimos. La intervención de las mujeres en estas narraciones es muy variada; la mujer puede ser quien engaña, como en los cuentos "*La mujer y los ladrones*" y "*El cura egoísta y el ama*"; de igual forma, puede aparecer como la víctima engañada, como en "*El pobre que fue santo por un día*"; puede, también, sufrir el engaño a sus maridos, como en "*El tío Jerónimo*" y, a veces, es quien desengaña, como en "*Morir al tercer pedo*" o "*Los hombres en el monte*". En líneas generales, esta relación de la mujer con el engaño tiene que ver con la tradición misógina que ve a la mujer como un ser engañoso. En algún caso, como en "*La mujer y los ladrones*", varios autores han sugerido una oposición cultura/salvajismo, resuelta en favor de la primera.

Los cuentos que presentan combinaciones de las secuencias anteriores y que nos interesan por la información que aportan sobre la mujer son "*Juan el tonto y María*", "*Genoveva de Brabante*", "*La niña guapa huye de su esposo*", "*Cenicienta*" y "*Piel de piojo*". Las limitaciones de esta breve comunicación nos impiden examinarlos todos. En todos ellos las secuencias son un **encadenamiento por sucesión**. En "*Juan el tonto y María*" las secuencias son del tipo *Carencia - Asignación de la tarea - Cumplimiento - Supresión de la Carencia*. Nos interesa el hecho de que María (madre en algunas versiones, esposa en otras) manda reiteradamente a Juan el tonto que cumpla tareas agrícolas y ganaderas que éste realiza mal. La relación que se establece puede, por tanto, formularse según la oposición cultura/salvajismo. "*Genoveva de Brabante*", en cambio, entronca con el arquetipo de la mártir. Las secuencias son del mismo tipo que en el anterior. "*La niña guapa que huye de su esposo*" representa un encadenamiento de secuencias del tipo *Carencia - Maniobra de engaño - Víctima engañada - Supresión de la Carencia*. Es particularmente interesante, porque la heroína tiene una participación activa, contrariamente a la pasividad de Genoveva de Brabante, como veremos en lo referente al análisis actancial.

Pero, como no podemos detenernos en todos, analizaremos más extensamente "*La gatica Cenicienta*" y la parte final de "*Piel de piojo*", cuando abordemos el análisis semántico profundo de los relatos. El relato de "*Cenicienta*" presenta una estructura del siguiente tipo: 1ª) *Carencia - Asignación de la tarea - Cumplimiento - Supresión de la Carencia*; 2ª) *Carencia - Prohibición - Transgresión - Supresión de la Carencia*; 3ª) *Carencia - Maniobra de engaño - Víctima engañada - Supresión de la Carencia*. "*Piel de piojo*" posee la siguiente: 1ª) *Carencia - Asignación de la tarea - Cumplimiento - Supresión de la Carencia*; 2ª) *Carencia - Maniobra de engaño - Víctima engañada - Supresión de la Carencia*. Dejemos para más adelante el resto del análisis.

El siguiente paso en nuestro modelo consiste en practicar un análisis actancial de los relatos. Para Greimas (1987) un actante puede ser una abstracción, un personaje colectivo o una agrupación de personajes que desempeñan una misma función. Establece seis funciones agrupadas en tres parejas: Sujeto - Objeto, Remitente - Destinatario y Ayudante - Oponente. La pareja Sujeto - Objeto es la pareja básica del relato y el sentido de la búsqueda del Sujeto se expresa mediante la flecha del deseo o del querer.

(2) Ver obras de Caro Baroja (1990 y 1991).

El papel actancial de la mujer en los relatos estudiados aporta nueva luz a nuestras indagaciones. La mujer como Sujeto de la acción, es decir, como originaria activa de la acción básica del relato es más bien esporádica; en este sentido, serían indicativas de actividad las brujas. Es sujeto activo, asimismo, en los cuentos que se inscriben en la tradición misógina. Kirk (1990: 238-246) rastrea los orígenes de esta tradición en los mitos griegos, especialmente en el de Pandora. Como en aquellos, en nuestras narraciones la visión de la mujer como un ser engañoso y generador de vicios aparece claramente. Esta misoginia posee un carácter universal, como recuerda M^a Jesús Lacarra (1979: 160-161). Particularmente interesante para el análisis posterior es la tesis que Kirk (1990: 246) formula en forma de pregunta: "¿Existe alguna relación seria entre las mujeres y el origen de las enfermedades, es decir, se basa en la asociación primitiva entre menstruación y contaminación?" Como sintetiza Peter Burke (1991: 239-240) la mujer malvada es retratada, generalmente, en actitudes activas, frente a las mujeres admiradas, heroínas no tanto por lo que hacen, como por lo que sufren. Dos narraciones, no obstante, escapan de esta generalización: "*La niña guapa que huye de su esposo*" y "*El cura egoísta y el ama*". La actividad de ambas mujeres está relacionada con el engaño, característica típica de los relatos femeninos; frente al combate que está en la esfera de acción del héroe.

La mujer, sin embargo, desempeña con mayor frecuencia un papel actancial de objeto del deseo o del querer de un sujeto, por lo general, masculino. Como objeto, la mujer se nos muestra como un ser social pasivo. En consecuencia, la pasividad será otro rasgo sociocultural caracterizador, cuyo prototipo podría ser "*Genoveva de Brabante*". La consecución del objeto, la flecha del deseo, por parte del sujeto tiene un marcado matiz sexual, aunque se nos presente solapado, como apunta A. Rodríguez Almodóvar (1986: 166).

En numerosos relatos el remitente o destinador del relato es una mujer. Lo más frecuente es que ésta sea la esposa del héroe-sujeto o su madre, prácticamente siempre viuda. Para muchos especialistas, en estos casos estaríamos ante la sinécdoque (la parte por el todo) del matriarcado o, en otros casos, de la cultura. En este sentido, se podía interpretar el papel actancial de la madre viuda en el cuento titulado *El Cierzo*.

La mujer como ayudante del protagonista, esto es, del héroe del relato puede presentar un aspecto sobrenatural. El caso más evidente es el de la ayuda benéfica de la Virgen. La mujer puede ser ayudante por medio de su inteligencia, superior en estos relatos a la del hombre. Por ejemplo, en "*Morir el tercer pedo*", "*Los hombres en el monte*" y "*El hombre con deudas*".

La mujer, cuando tiene asignado el papel de oponente, puede serlo de toda la sociedad, como en el caso de "*El raposo de Vitoria*", o específicamente del héroe como en el cuento "*Los tres consejos*". En este relato el héroe observa a un animal que come migajas y desperdicios y que resulta ser la suegra del posadero. Este confiesa al héroe que, por su maldad, es monstruosa y que devora a aquella persona que pregunta de qué animal se trata.

Como destinataria, por último, la mujer no tiene un papel relevante.

Concluimos la fase morfosintáctica de nuestro análisis, recapitulando dos de los valores femeninos fundamentales en las narraciones folklóricas: la obediencia y la pasividad.

En la siguiente fase, la dedicada a la significación de los cuentos, a su semántica, es oportuno distinguir una semántica superficial o nivel manifestado y una semántica substancial o nivel inmanente (Greimas; 1987).

Para ese nivel de significación superficial es especialmente útil el concepto de isotopía, que viene a ser como la reunión en una lectura uniforme de diversas categorías semánticas dispersas. Este concepto lo utiliza Eloy Martos Núñez (1988: 123-145) para agrupar las informaciones que sobre la mujer rastrea

en los cuentos populares extremeños. Siguiendo un modelo similar, nosotros agruparemos esas informaciones sobre hábitos sociales, culturales e históricos en un patrón cultural (Marvin Harris; 1986: 131). En estas pocas líneas no podemos detenernos en todos los detalles y sólo comentaremos aquellos datos que revistan especial relieve. Dentro de la infraestructura sociocultural, los cuentos reflejan un modo de producción propio de una sociedad eminentemente agrícola y tradicional. La mujer arrastra problemas de subsistencia y es presentada en un estado casi de indigencia, como en "*El Cierzo*." Los problemas de manutención se agravan en el caso de las viudas. Una narración especialmente interesante en este aspecto es "*Juan el tonto y María*" en el que se plasma toda la problemática de la adaptación cultural a la agricultura y a la ganadería e, incluso, se presenta como alternativa la explotación de los recursos naturales. La explotación forestal queda reflejada en el relato titulado "*Los hombres en el monte*".

En lo concerniente al modo de reproducción y a las relaciones sexuales, se constata la promiscuidad de los clérigos con sus feligresas, aspecto al que Mullet (1990: 66-67) considera responsable de gran parte del resentimiento popular contra el estamento eclesiástico. La mujer es descrita siempre o casi siempre según unos parámetros de atractivo físico y este aspecto cobra especial importancia, en conjunción con valores como la obediencia, en los numerosos cuentos de costumbres que tratan el tema del cortejo. Curiosa es la aparición de un personaje, denominado "aponderador", que viene a realizar las funciones propias de una celestina y que se encarga de exagerar la hacienda y las cualidades del pretendiente.

La estructura sociocultural que reflejan los cuentos folklóricos presenta a la mujer relegada al ámbito de la economía doméstica.* En los trabajos domésticos la mujer puede ser quien ejerza el dominio frente al hombre, como en "*La mujer mandona*". Los vicios de las mujeres en la tradición misógina están relacionados en muchísimas ocasiones con el marco doméstico; así, por ejemplo, en "*La mujer golosa*". La obligación doméstica de la mujer es, ante todo, guardar fidelidad al hombre ausente. Las sanciones domésticas más frecuentes son fruto de haber vulnerado tal fidelidad.

Sociopolíticamente los cuentos presentan a la mujer apartada de los órganos de decisión. Su lugar depende del estrato social al que pertenece: servidumbre, por ejemplo, en "*El pozo de Arbeiza*", ociosidad en "*Quevedo y la marquesa*". El ascenso social de la mujer tiene un carácter cómico en el caso de la madre del cura, que está presente en el relato "*El cura que no sabía predicar*".

En cuanto a la superestructura sociocultural, las informaciones que se desprenden de las narraciones folklóricas nos ponen sobre aviso de una religiosidad muy arraigada en la mujer, sea en su vertiente ortodoxa (procesiones, Misas para difuntos, devoción a los santos...), sea en su vertiente heterodoxa (culto que las brujas profesan al macho cabrío).

La semántica substancial o nivel inmanente, en cambio, ha suscitado mayor controversia. En este punto habrá que considerar tanto la significación de la mujer como la significación de lo femenino. Para ello, tomamos como ejemplo el cuento titulado "*La Gatica Cenicienta*". Según la clasificación internacional por tipo de cuentos, elaborada por Aarne-Thompson (1968), la versión recopilada es el tipo 510 A. Stith Thompson (1972: 178) data la primera versión conocida en el siglo IX d.C. Habla asimismo de la extraordinaria difusión del cuento, conocido en todos los continentes. Espinosa (1946-47: 414-421) detalla la forma de las versiones más conocidas. En la que nos ocupa, estarían presentes los siguientes rasgos generales:

- 1º) La heroína es perseguida por la madrastra o la hermanastra, o por las dos; 2º) A la heroína le ayuda en su destierro, o donde sirve, su madre muerta, un hada o la Virgen María. En nuestra versión, también hay ayuda de un pájaro, de un cuervo concretamente;
- 3º) La heroína es conocida por el príncipe en un baile, generalmente tres noches seguidas. En nuestra versión, se reducen a dos;

4º) La heroína es descubierta por una zapatilla que sólo ella puede calzar; 5º) La heroína se casa con el príncipe.

Los motivos particulares de la versión que analizamos son la marca de la heroína y de la antagonista, una estrella de oro en la frente y un rabo de burro, respectivamente, la trampa de pez en la escalera para que quede adherida la zapatilla y el engaño al hijo del rey. El primer motivo y el tercero son característicos del ámbito hispánico; el segundo, en cambio, es propio de los países eslavos y está presente en las versiones polacas de este cuento (Cooper; 1986: 51).

Lejos de encontrar un consenso, la significación y el simbolismo de todos estos momentos se prestan a una interpretación divergente, según la teoría que los considera. Michele Simonsen (1984: 59-80) traza un panorama de las principales vías de investigación.

La primera corriente interpretativa sería fruto del desarrollo del psicoanálisis con Freud y sus seguidores y Jung y los suyos. Para los freudianos cuento y mito se diferencian en cuanto al proceso de socialización. El cuento popular tiene que ver con el fantasma, es decir, con el escenario imaginario en que se encuentra un sujeto unido a un deseo. Hablan del fantasma del retorno al seno materno, del de la destrucción del cuerpo, del fantasma del destete, del que tiene que ver con el nacimiento, del de la seducción, del de la castración, etc. La interpretación de nuestro relato según esta corriente correrá a cargo de las tesis de Bettelheim (1986).

Con Jung llegamos a la psicología profunda. Propugna una interpretación que arranca de los fenómenos arquetípicos que simbolizan la maduración interior entendida como un proceso de integración del inconsciente personal y del inconsciente colectivo en la personalidad del individuo. Para los jungianos dos conceptos son de extrema importancia: la inflación y la individuación como proceso de adquisición del sí mismo. Un importante investigador folklórico y mitológico, seguidor de estos presupuestos, es Mircea Eliade (1985, 1986 y 1990). La interpretación de Cenicienta según esta línea vendrá dada por las opiniones de Cooper (1986).

Otra corriente de análisis significativo sería la que se fundamenta en diversas oposiciones semánticas referidas al héroe, el conflicto, el adversario y la búsqueda. Relaciona al héroe con el denominado contrato social y distingue un nivel narrativo o superficial y una axiología o sistema de valores del cuento. Holbek (1987), Courtés (1986) y, entre nosotros, Apalategi (1987) representan este esfuerzo.

Otro acercamiento, por último, puede ser el antropológico o histórico-antropológico. Se basa en buscar el paralelismo entre los cuentos, sobre todo los maravillosos, y determinados ritos y costumbres tradicionales. Nos interesan sobremanera las aportaciones de Propp (1987) y el sincretismo de Hornilla (1991), que trata de conjugar antropología y psicoanálisis.

El primer motivo que debemos analizar es el de la reclusión o destierro de Gatica Cenicienta. Para Cooper (1986: 21-22) este cuento simboliza el Paraíso Perdido, el descenso del alma al mundo del sufrimiento. Cenicienta representaría el Espíritu, el Alma frente a sus dos hermanas que serían el cuerpo y la mente. Escribe: "Las tres hermanas juntas representan los tres estados de la evolución del entendimiento del hombre, desde la respuesta meramente corporal y sensual hasta los poderes mentales y el alma -la toma de consciencia individual, la integración y la ilustración".

Bettelheim (1986: 331) interpreta Cenicienta a partir del concepto de rivalidad fraterna, que comporta unas esperanzas y unas angustias que acaban con el triunfo de la heroína.

Para Propp (1987: 54) la reclusión de la muchacha tiene que ver con la costumbre de segregar a las muchachas durante la menstruación. Así lo consigna también Frazer (1989: 670-682). Txema Hornilla (1991: 7-8) relaciona los ritos iniciáticos marcados por un *regressus ad uterum* y un temor agazapado a la sexualidad de la mujer y a su maternidad, devoradoras para el hombre (pensemos en la *vagina den-*

tata). Por tanto, la iniciación marcaría un tránsito del matriarcado al patriarcado, comparable al surgimiento de la consciencia a partir de la inconsciencia.

Theodor Reik (en Hornilla; 1991: 29-30) pone de manifiesto la finalidad de los rituales iniciáticos. Estos sirven para diferenciar los roles sociales de los muchachos y las muchachas. A los primeros se les exigirá actividad; a las segundas, pasividad. Esta idea, como se observa, coincide plenamente con las conclusiones que hemos obtenido en la fase morfosintáctica del análisis.

La iniciación, por otra parte, —recuerda Reik— es secreta para mujeres y niños e insufla fortaleza frente a la dependencia femenina. La intencionalidad puede radicar, por último, en arrebatar el hijo a su madre.

El siguiente motivo sería la ayuda que recibe Gatica Cenicienta. En esta ocasión nos encontramos con la madrina que utiliza la varita mágica y con un cuervo que desvela la verdad al príncipe.

Cooper (1986: 51-53) recuerda que en una versión portuguesa (además de en Basile) se encuentra la denominación de "Gata del Hogar" y que tanto en Escocia como en Dinamarca aparece el motivo del pájaro que dice la verdad al príncipe.

Para Propp (1987: 98) la maga es la guardiana de la entrada al reino lejano y está ligada al mundo de los animales y al de los muertos. En este sentido, la madrina o la señora del bosque (105) marca las huellas de las relaciones sociales antiquísimas basadas en el matriarcado. La varita (286) es el resultado de las relaciones entre el hombre y la tierra y las plantas. Como la rama cortada tiene vida, puede simbolizar y transferir la fecundidad y la abundancia.

El baile supone el momento de la transformación, según Cooper (1986: 31-34). Los disfraces y los harapos se convierten en los trajes vistosos que descubren los poderes ocultos del alma y su regreso al Paraíso. El punto u hora límite es peligroso porque simboliza el momento en que pueden entrar al mundo los poderes sobrenaturales.

El siguiente aspecto que hay que evaluar es el del reconocimiento de la heroína. En "*La Gatica Cenicienta*" se produce mediante la trampa de pez en que queda adherida la zapatilla y la estrella de oro en la frente.

Propp (1987: 480) aclara que, en toda Europa, hasta el siglo XIX estaba extendida la costumbre nupcial de encontrar a la esposa entre todas las mujeres que asistían a la ceremonia.

Cooper (1986: 35) asigna a la zapatilla o al zapato un simbolismo que representa tanto la libertad como el ser poseído.

Bettelheim (1986: 371) describe la zapatilla del siguiente modo: "Un diminuto receptáculo en el que un miembro debe deslizarse e introducirse hasta quedar bien ajustado puede considerarse como un símbolo de la vagina". De esta forma, afirma la virginidad de Cenicienta y su huida como un deseo de protegerla.

La estrella de oro en la frente la relaciona Cooper (1986: 45) con "la presencia de la divinidad o el espíritu y es un atributo de la Reina del Cielo, especialmente en su aspecto de Stella Maris. Una estrella en la cabeza es también una forma de nimbo o resplandor espiritual".

Propp, por su parte, relaciona el oro con el mundo lejano.

Para finalizar, es preciso preguntarse sobre el significado del engaño final: la madre envía a Rabo de Burro en lugar de a Gatica Cenicienta. Estimo oportuno comparar este motivo con el del final de "*Piel de pijo*", en el que la mujer ensucia repetidamente a su esposo y es conseguida finalmente por el pastor, en un desenlace de claro realismo grotesco, tal como lo define Bajtin (1990: 23-24).

Estaríamos ante lo que Propp (1987: 482-485) define como la prueba de la primera noche. Parece

ser que tiene que ver con "la potencia viril del esposo, la fuerza demoníaca de la mujer y la fuerza del ayudante que la vence". La desfloración de la mujer, por tanto, representa un peligro mitológico, como por ejemplo, en los mitos americanos y siberianos en que la mujer tiene dientes en la vagina.

La última fase del análisis es la pragmática o retórica de los relatos. A esta fase, que tiene que ver con las narradoras, sus modos y su contexto, vamos a dedicarle menor atención, toda vez que las diferencias entre narradores y narradoras sólo son perceptibles en el hecho de que éstas aceptan con menos escepticismo los motivos maravillosos o fantásticos.

Más interesante es determinar el contexto de las narraciones. En la Merindad de Estella las narradoras relataban estos cuentos en dos tipos de reuniones. La primera tenía lugar en un espacio cerrado amplio, generalmente un zaguán, en que se reunían un grupo importante de vecinos para deshojar el maíz. Con las hojas interiores más tiernas y blandas se llenaban los jergones. En esas reuniones, para mitigar el tedio de un trabajo manual tan rutinario, se narraban alternativamente muchos de estos cuentos recopilados. Si había un narrador que destacara por su estilo o por su repertorio —por las noticias que tenemos muchos de ellos eran mujeres—, era él quien se encargaba de amenizar el trabajo. Pero no sólo tenía cabida el cuento popular; se sabe de pequeños recitados y de representaciones de fragmentos teatrales de tono popular; a veces, los que intervenían se disfrazaban de ánimas, y con la luz iluminando solamente su rostro, intentaban producir miedo.

Las mujeres también contaban cuentos e historias en las noches de hilado, a las que sólo podían acudir ellas. Se trataba de noches de vigilia cosiendo prendas con el lino que se cultivaba.

ANEXO I: LA GATICA CENICIENTA

Empezamos con que era un pueblo pequeño, un pueblo pequeño. Y unos señores tuvieron una chica y eran (RE54: con énfasis) muy pobres. Y se murió los padres y se quedó la chica. Esta chica tenía una madrina y la recogió la madrina, pero la madrina también no podía, porque eran también muy pobres en aquellos pueblos. Y tenía unos conocidos que tenían dos hijas y que era (RE54: con énfasis) una casa bien. Y la mandó allá, fue a ver si la recogerían y la tenían de sirvienta, de fregona por allí, ¿eh? Y le llamaban la Gatica Cenicienta, porque la tenían para fregar y todas esas cosas. [(RE22: dudando) ¿Y después qué viene? (RE53: recordando) Ah.] Y un hijo del rey de un pueblo mayor que había allá, ¿eh?, eran dos días de fiesta y echó un bando por todos los pueblos alrededor de que acudieran las chicas al baile. Y en el baile pues fue esa chica y se enamoró. Pero para ir al baile esa chica, pues en la casa que estaba pues le dijeron a su madre:

- (RE11: ilusionado) "Mira, qué bando han echao. Ya puedes prepararnos unos buenos vestidos para ir allí".

Y la chica dijo:

- (RE11: ilusionado) "Yo, yo también iría".

Claro, las otras le dijeron:

- (RE56: humillando) "¿Adónde vas a ir tú, gatica Cenicienta? Si, si no tienes ni ropa ni, ni y eres tan fea que, que..."

Conque llegó el día y se marcharon las otras y la Gatica Cenicienta se quedó en casa llorando. Y fue a casa de su madrina y le contó lo que le pasaba, ¿eh? Y su madrina le pidió a Dios que la favoreciera a la chica, basta que no tenía padres ni madres, ¿eh?, y entonces le presentó una vara mágica y con aquella vara conseguía lo que querría para la chica. Claro, entonces le pidió pues unos vestidos y unos zapatos, ¿eh?, y un gorro, un sombrero, y le pidió un cochero con dos caballos y un coche. Pa mandarla a la fies-

ta, ¿eh?, sin saberlo las otras que iba a ir, claro, la dejaron en casa allí. Conque, en cuanto llegó allá tan guapa, pues se fijó el hijo del rey. Estaban bailando y estaban las otras, sus hermanas, la tienen como hija en aquella casa, pero la trataban, claro, no era nada. Y se fijó en ella y fue y se puso a bailar con ella, ¿eh? Pero la madrina le dijo:

- (RE55: advirtiendo) "Pa las doce tienes que estar en casa. Si no estás en casa ya no tienes nada. Esto se ha terminao. (RE2: mandando) Tú, a las doce aquí".

Conque estaba bailando el hijo del rey con ella y le hablaba el hijo del rey y ella a lo justo le contestaba, no le decía casi nada, lo justo. Y las otras mirándole, ¿eh?, sin pensar que era ella, claro. Conque, cuando iban a dar las doce, pues pilló ella y se le escapó al hijo del rey, y echó a correr por las escaleras y corriendo todos, como tenía el ca, (RE36: rectificando) el coche con los caballos y el cochero en la puerta, ¿eh?, pues la cogieron y no pudieron pillarle. Y ya se fue a casa de la madrina, como le había dicho que pa las doce estaría allá. Y de allá se fue a casa donde estaba sirviendo, ¿eh?, y ya llegaron las otras, llegaron las otras y le preguntaron, su madre les preguntó a ver:

-(RP2: *sonido de exageración*) "¡Oy! (RE 17: *exagerando*) ¡Qué fiesta! Y cada chica más guapa y más bien vestidas. Había una, - y, claro, ella estaba oyendo-, había una que se ha fijao el hijo del rey enseguida en ella, ¿eh?, y ha estao bailando toda la tarde con ella ¿eh?"

Y entonces ella, pues, cantaba, pues estando extremándo:

-(RE26: *cantando*) (RE41: *rimando*)

"Casi sí, casi no,
casi sería yo".

Y las otras decían:

-(RE56: *humillando*) "Gatica Cenicienta, qué vas a ser tú.
¡Cómo vas a ir tú vestida!

Conque, claro, se le escapó y pasó eso. Pero el rey, como al otro día echaba otra fiesta, eran dos días, pues marcharon otra vez y a la chica la dejaron en casa. Y se fue a casa de su madrina y le preparó otra ropa y fue allí. Y en cuanto llegó, el hijo del rey se fijaron. Y las otras también se fijaron, claro. Y estaban bailando y se le escapó otra vez, antes de dar las doce, se escapó. Pero pa eso ya había mandao el hijo del rey que echaran una, una pez por las escaleras pa que el zapato se apegara y se quedara allá, ¿eh? Y fue con el zapato a ver si la podían encontrar. Conque, efectivamente, pues se terminó aquello, no pudieron cogerla (RGM: imitando la forma del zapato) y estaba el zapato allí. (RGM: cogiendo el zapato) Y cogió el zapato el, el hijo del rey y echó un bando en aquellos pueblitos, que eran pequeños.

[(RTO1: segunda persona) ¿Pero no te acuerdas cuando iba con el caballo lo que gritaba un algo raro? (RTO1: primera persona) ¿Eh? (RTO1: segunda persona) Cuando iba con los caballos. (RTO1: primera persona) Ya, ya viene. Eso es después. (RTO1: segunda persona) Ah, viene después.]

Pues, como el eso echó un bando de que estarían las chicas en casa, que iba a, con un zapato, a ver de quién era, que habían perdido. Conque, claro, entraba a este pueblo, pues éstas de los pueblitos a ninguna le venía mal, (RE36: rectificando) bien el zapato. Y fue a esa casa y sacaron y no les venía bien. Y le dijeron entonces:

- (RE34: preguntando con interés) "¿No tiene usted alguna chica más?"

- "Ah, no. (RP7: restando importancia) Bah, (RE56: humillando) tengo por ahí una chica fre gona, que esto que lo otro".

- (RE2: mandando) "Pues sácala, usted".

Pa aquí, pa allá y no querían, porque iba mal vestida. Pero ya le sacaron. Y le estaba bien el

zapato, ¿eh?, le estaba bien el zapato a aquella chica y le dijo el hijo del rey que se preparara que al otro día iba por ella. [¿Entiendes?] Y, en vez de darles la chica aquella, ¿eh?, pues le dieron otra, una de las hijas. Le dieron una de, una de las hijas y a ella la encerraron en un cuarto y estando encerrada, pues, la chica le pidió a, a Dios que le ayudara, ¿eh?, (RGM: haciendo el contorno de una estrella en la frente) y Dios le ayudó poniéndole una estrella en la frente. Y la otra iba en el coche con el hijo del rey y el cochero, ¿eh?, y se paró un cuervo. [Un cuervo es un pájaro negro, (RE54: con énfasis) grande.] Se paró delante de los, los caballos el cuervo y empezó a cantar y cantaba. (RE53: recordando) Joder, y las otras también pidieron algo y les cayó, ¿eh?, en vez de una estrella, (RGM: gesto de tenerla desde la frente) una cola de burro, como le habían visto... Claro, y los caballos, el pájaro se puso encima de los caballos y cantaba. Y le dijo al cochero:

- (RE2: mandando) "Para, a ver lo que dice ese pa, ese pájaro".

Y decía:

- (RE41: rimando) (RE55: advirtiendo)

"Con la de burro en coche va
y Estrella de Oro en casa está".

Entonces, pues, le paró él (RGO: mirando hacia un lado) mirándole, (RGM: gesto de quitarle el sombrero) le quitó el sombrero que llevaba y ya se había cortao y (RGM: gesto de círculo pequeño en la frente) llevaba la marca de, de una cola que le había salido, ¿eh? Y entonces, (RP2: sonido de exageración) bah, (RE17: exagerando) se puso pa qué y echaron pa atrás. Y fue a casa y no se la querían sacar. Volvió a casa con ella y le dijo a la mujer, pues, pa qué, le riñó mucho, que, le habían engañao y que eso no estaba bien y que a ver dónde estaba la otra chica. Y ya le sacó y llevaba, (RGM: indicando la frente) llevaba la estrellica de oro. Conque entonces el rey la cogió, se la llevó a sus padres y se casaron y fueron felices. ■

REMÓN, JESÚS (SANTACARA).

Bibliografía

- AARNE-THOMPSON (1968). "*The types of Folk-Tale*", Helsinki, FFC.
- APALATEGI, Joxemartin (1987). "*Introducción a la historia oral*", Barcelona, Anthropos.
- BAJTIN, Mijail (1990). "*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*", Madrid, Alianza Universidad.
- BETTELHEIM, Bruno (1986). "*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*", Barcelona, Crítica.
- BOAS, Franz (1990). "*Cuestiones fundamentales de antropología cultural*", Barcelona, Círculo de Lectores.
- BREMOND, Cl. (1973). "*Logique du récit*", París, Seuil.
- BURKE, Peter (1991). "*La cultura popular en la Europa moderna*", Madrid, Alianza Universidad.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (1975). "*Permanence et métamorphoses du conte populaire*", PUF études.
- CARO BAROJA, Julio (1990). "*Las brujas y su mundo*", Madrid, Alianza.
(1991). "*De arquetipos y leyendas*", Madrid, Istmo.
- COOPER, J.C. (1986). "*Cuentos de hadas. Alegorías de los Mundos Internos*", Málaga, Sirio, S.A.
- COURTÉS, Joseph (1986). "*Le conte populaire: poétique et mytologie*", París, PUF.
- ELIADE, Mircea (1985). "*Mito y realidad*", Barcelona, Labor.
(1986). "*Imágenes y símbolos*", Madrid, Taurus.
(1990). "*Tratado de historia de las religiones*", Barcelona, Círculo.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1946-47). "*Cuentos populares españoles*", Madrid, CSIC.
- FRAZER, J.G. (1989). "*La rama dorada*", México, F.C.E.
- FRIBOURG, Jeanine (1987: 101-117). "*La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?*" Temas de Antropología Aragonesa, 3, Zaragoza.
- GREIMAS, A.J. (1987). "*Semántica estructural*", Madrid, Gredos.
- HARRIS, Marvin (1986). "*Introducción a la antropología general*", Madrid, Alianza Universidad Textos.
- HOLBEK, Beng (1987). "*Interpretation of Fairy Tales*", Helsinki, FFC, 239.
- HORNILLA, Txema (1991). "*Los héroes de la mitología vasca. Antropología y psicoanálisis*", Bilbao, Ed. Mensajero.
- KIRK, G.S. (1990). "*El mito*", Barcelona, Paidós.
- LACARRA, M^a Jesús (1979). "*Cuentística medieval en España: los orígenes*", Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- MARTOS NUÑEZ, Eloy (1988). "*La poética del patetismo*", Mérida, E.R.E.
- MULLET, Michael (1990). "*La cultura popular en la Baja Edad Media*", Barcelona, Crítica.
- PROPP, Vladimir (1987). "*Las raíces históricas del cuento*", Madrid, Fundamentos.
- RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio (1989). "*Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*", Murcia, Universidad de Murcia.
- SIMONSEN, Michèle (1984). "*Le conte populaire*", París, PUF.
- THOMPSON, Stith (1972). "*El cuento folklórico*", Caracas, EUCV.
- VV.AA. (1982). "*Análisis estructural del relato*", Buenos Aires.