

ÍNDICE

MARINA SANFILIPPO: <i>Prólogo: Mujeres que cuentan</i>	9
CARME ORIOL: <i>Cuentos populares con protagonistas activas: La cara más desconocida de la tradición</i>	17
MARÍA DEL CARMEN ATIÉNZAR GARCÍA: <i>La narradora tradicional en su contexto: Memoria, tradición y arte narrativo</i>	33
JOSÉ MANUEL DE PRADA-SAMPER: <i>Serena Renier, una narradora del Karoo surafricano</i>	49
MARÍA VICTORIA NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ: <i>Reparto de papeles en la transmisión oral desde el punto de vista del género</i>	63
CRISTINA LAVINIO: <i>Narración oral en femenino</i>	71
MONTSERRAT PALAU: <i>Narraciones de vida orales de mujeres y estrategias discursivas</i>	93
VIRGINIA ACUÑA FERREIRA: <i>Características de las historias de las mujeres en la conversación coloquial</i>	109
MARÍA M. GARCÍA LORENZO: <i>El empoderamiento de las narradoras póstumas: El caso de Mujeres Desesperadas</i>	135
M. ^a TERESA NAVARRO SALAZAR: <i>Narración y narradoras en la ópera del siglo XIX..</i>	155
HELENA RODRÍGUEZ SOMOLINOS: <i>Espacio público y privado en la poesía femenina griega</i>	175
CATERINA VALRIU LLINÀS: <i>Mujeres que cuentan cómo contar: los manuales sobre narración oral escritos por narradoras</i>	187
ARANTZAZU FERNÁNDEZ IGLESIAS: <i>Las historias de Virginia Imaz</i>	203

JUAN PÉREZ ANDRÉS: <i>Actrices que cuentan cosas. Las mujeres en el último Teatro di narrazione italiano</i>	217
JOSÉ MANUEL PEDROSA: <i>La pastora Marcela, la pícara Justina, la necia Mergelina: Voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco</i>	231
ANEXO. MESAS REDONDAS	271
<i>Narradoras y construcción del personaje escénico</i>	273
<i>Narradoras y repertorio</i>	287

CUENTOS POPULARES CON PROTAGONISTAS ACTIVAS. LA CARA MÁS DESCONOCIDA DE LA TRADICIÓN

CARME ORIOL
Universitat Rovira i Virgili
carme.oriol@urv.cat

RESUMEN

El estudio de los cuentos populares desde una perspectiva de género permite diversos enfoques y aproximaciones. Uno de estos enfoques es el que se centra en el papel que desempeñan las protagonistas de los cuentos en la historia narrada. El presente artículo analiza versiones secundarias y poco conocidas de cuentos populares muy difundidos como *Caperucita roja*, *La Cenicienta*, *Blancanieves* o *El amor comparado con la sal*. Estas versiones se caracterizan por tener como protagonistas heroínas activas y decididas, a diferencia de las versiones más conocidas de estos cuentos en que las protagonistas desarrollan un papel pasivo y conformista.

PALABRAS CLAVE

Cuento popular. Género. Tradición.

ABSTRACT

The study of popular folktales from a perspective of genre allows for diverse approaches. One of these approaches centers on the role main female characters of the folktales perform in the narrated story. The present article analyses secondary and little-known versions of folktales that are widely spread such as *Little Red Riding Hood*, *Cinderella*, *Snow White* or *Love Like Salt*. These versions are characterized by having active and determined heroines as main characters. In contrast, the most known versions of these folktales distinguish themselves by presenting heroines that carry on a passive and conformist role.

KEYWORDS

Folktale. Gender. Tradition.

1. EL ESTUDIO DE LOS CUENTOS POPULARES DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Durante la segunda mitad el siglo XX, y como consecuencia de la creciente influencia de los movimientos feministas, los estudios sociales y humanísticos incorporan progresivamente la perspectiva de género en algunas de sus

disciplinas¹. En el terreno del folclore, los esfuerzos se centran en descubrir y reivindicar las aportaciones realizadas por mujeres al estudio de esta disciplina (FARRER, 1975; WEIGLE, 1982; JORDAN/KALČIK, 1985) y en avanzar hacia el desarrollo del necesario marco teórico. En este sentido es destacable la publicación del libro *Feminist Theory and the Study of Folklore* (HOLLIS/PERSHING/YOUNG, 1993). Pasando del ámbito general del folclore al de los cuentos populares en particular, Jeana Jorgensen, en su artículo «Gender», publicado en *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales* (2008) establece que las relaciones entre los cuentos populares y los estudios de género pueden estudiarse en tres niveles: el textual, el contextual y el metatextual (ORIOI, 2013).

El nivel textual focaliza la atención en el contenido de los relatos, es decir, en el análisis de los temas, los argumentos y los personajes de los cuentos populares. Respecto a esta cuestión, el folklorista danés Bengt Holbek, autor del libro de referencia en el estudio de los cuentos maravillosos, *Interpretation of Fairy Tales* (1998), distingue claramente entre cuentos masculinos y cuentos femeninos.

Según Holbek, prácticamente todos los cuentos maravillosos tienen dos figuras principales, un héroe y una heroína. Uno de ellos es el más activo en el episodio introductorio y en el central del cuento mientras que el otro se halla inmovilizado (embrujaado, transformado en un animal, encarcelado, etc.). Los cuentos en los que el héroe juega un papel activo y, por el contrario, la heroína es pasiva son *cuentos masculinos*, cuentos maravillosos de género masculino, mientras que los cuentos en que estos roles están invertidos son *cuentos femeninos* (HOLBEK, 1998: 161)².

Holbek observa que prácticamente todos los cuentos maravillosos del catálogo internacional de Aarne/Thompson/Uther, *The types of International Folktales* (UTHER, 2004) pueden ser clasificados inequívocamente como masculinos o femeninos (HOLBEK, 1998: 161). Asimismo hace notar que en el catálogo mencionado hay unas pocas excepciones y menciona como una de ellas la que corresponde al grupo de los *cuentos maravillosos de niños*. Pertenecen

¹ Este artículo es uno de los resultados de la investigación realizada en el proyecto FFI2012-31808 del Ministerio de Economía y Competitividad. Así mismo se enmarca en la línea de investigación del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), reconocido y consolidado por la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 644, 2014 SGR 755).

² Sobre una tipología de las protagonistas femeninas en los tipos de cuentos del índice internacional ver BRU/ORIOI (2012).

a este grupo cuentos como *Pulgarcito* (ATU 700), *La asadura del muerto* (ATU 366), *El hueso cantor* (ATU 780), etc.³, que pueden ser protagonizados indistintamente por un niño o por una niña.

Entre los cuentos maravillosos masculinos descritos en el catálogo internacional podemos citar los siguientes ejemplos: *La búsqueda de la princesa desaparecida* (ATU 301), *El gigante asesino y su perro (Barbazul)* (ATU 312), *Los compañeros superdotados* (ATU 513A), *Los animales agradecidos* (ATU 554), etc. I entre los femeninos: *La Cenicienta* (ATU 510A), *Blancanieves* (ATU 709), *El amor comparado con la sal* (ATU 923), *La esposa sustituida* (ATU 403), etc.

En los primeros, el héroe tiene que superar una serie de pruebas para conseguir casarse con la princesa, mientras que en los segundos es la heroína la que tiene que superar diversas dificultades hasta conseguir el matrimonio con el príncipe.

El nivel contextual focaliza su atención en las personas que actúan como narradoras o como colectoras de los cuentos populares. En este caso, los estudios tratan aspectos como, por ejemplo, las características de las narraciones que transmiten las mujeres y los hombres y las diferencias que existen entre ellas. Con relación a este tema, Holbek (1998: 167) opina que sería esperable encontrar una correspondencia entre el sexo del narrador y el género del cuento, una correspondencia que ha sido observada por varios estudiosos del cuento popular, pero que todavía no ha sido suficientemente estudiada.

La investigación llevada a cabo por Holbek a partir de un corpus de cuentos recogidos de la tradición oral en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX demuestra que los hombres prefieren contar cuentos masculinos mientras que los repertorios femeninos están más equilibrados. La explicación la encontraríamos en el hecho de que, en la sociedad tradicional, los hombres tendrían una audiencia exclusivamente masculina (en el ejército, el trabajo, los viajes), mientras que las mujeres narrarían los cuentos a una audiencia mixta (en el ámbito doméstico) (HOLBEK, 1998: 171, 405-406).

En este punto, la conclusión de Holbek coincide con la que se ha expuesto en una tesis doctoral presentada por Laura Villalba en octubre de 2014 en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Laura Villalba ha estudiado la figura

³ En estos ejemplos y en los del siguiente párrafo utilizo los títulos genéricos, correspondientes a los tipos, de acuerdo con la denominación adoptada por Camarena/Chevalier (1995, 1997, 2003a, 2003b) en su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*.

de una folklorista barcelonesa muy poco conocida hasta ahora, Aldelaida Ferré i Gomis (1888-1955), y del análisis de los 96 cuentos que la folklorista recogió de la tradición oral en las primeras décadas del siglo XX deduce que los cuentos transmitidos por hombres están protagonizados por personajes masculinos o por animales, mientras que los transmitidos por mujeres son de índole diversa y de protagonistas y acciones variadas. Por lo que concluye que los repertorios femeninos son más variados que los masculinos (VILLALBA, 2014: 611).

Finalmente, el nivel metatextual recoge las aportaciones realizadas por la crítica feminista. Estos estudios analizan, por ejemplo, cómo incide la variable de género en las adaptaciones de cuentos o en la elaboración de versiones transgresoras que cambian los roles de los personajes y presentan, por ejemplo, protagonistas femeninas ejerciendo roles tradicionalmente masculinos.

Los estudios pueden realizarse teniendo en cuenta cada uno de estos niveles (textual, contextual y metatextual) por separado, pero también cabe considerar las posibilidades que surgen de la interacción entre ellos. Así, por ejemplo, en el libro *Enchanted Maidens, Gender Relations in Spanish Folktales of Courtship and Marriage* de James M. Taggart (1990), el autor analiza cómo el género de los narradores y el de sus audiencias condiciona el argumento y el rol que tienen los personajes principales de un mismo cuento popular.

2. CUATRO EJEMPLOS DE CUENTOS POPULARES CON PROTAGONISTAS ACTIVAS

El estudio de los cuentos populares desde una perspectiva de género, como hemos visto, es una línea de investigación relativamente reciente que permite diversos enfoques y aproximaciones. Este estudio se centrará en uno de ellos, el análisis textual, y más concretamente reflexionará sobre el papel que desempeñan las protagonistas de los cuentos en la historia narrada.

Para ello, se han seleccionado cuatro cuentos populares con protagonistas femeninas muy conocidos: *Caperucita roja*, *La Cenicienta*, *Blancanieves* y *El amor comparado con la sal*. Para cada uno de ellos, fijaremos nuestra atención en algunas versiones que se alejan de las más divulgadas a través de libros de literatura infantil y de películas de dibujos animados. Las versiones que comentaremos se caracterizan por tener como protagonistas heroínas activas y decididas, a diferencia de las versiones más conocidas de estos cuentos en que las protagonistas desarrollan un papel pasivo y conformista.

La idea es reflexionar sobre la validez de una opinión bastante generalizada según la cual los cuentos populares son fundamentalmente conservadores. Según mi punto de vista, esta idea deriva de la percepción del folklore como algo antiguo e inmutable, es decir, como un producto del pasado. Cuando, en realidad, una característica fundamental del folklore es su variación.

En este sentido, me parece muy esclarecedora la aportación teórica del folklorista Barre Toelken cuando define *las leyes gemelas* [*the twin laws*] del folklore (1979: 34-36). Según estas leyes, el folklore está sujeto a dos fuerzas o cualidades, una conservadora y otra dinámica. La conservadora intenta retener características de contenido y de estilo de los materiales obtenidos a través de la tradición, mientras que la dinámica busca introducir cambios en estos materiales en función del contexto en que se utilizan.

Estas tensiones provocan una enorme variación en la tradición oral que es, por supuesto, mucho más dinámica que la tradición escrita. Así, cuando a menudo se habla del conservadurismo del folklore, es porque el punto de atención se pone en determinadas versiones escritas (como por ejemplo las de Charles Perrault o los hermanos Grimm) que, basadas en relatos orales tradicionales, fueron modificadas por sus compiladores, y en cambio no se tiene en cuenta la enorme variedad de versiones que viven en la tradición oral y que se adaptan y evolucionan constantemente.

El estudio del folklore, y el de los cuentos populares en particular, está limitado a la documentación de que disponemos, que es la que fundamentalmente nos ha llegado a través de los libros compilados por los folkloristas. Y, a menudo, en estas recopilaciones ha habido una intervención del folklorista durante el proceso de redacción de las versiones obtenidas de la tradición oral, un proceso que en muchos casos ha ido acompañado de cambios realizados no solo en la forma sino también en el contenido de los materiales.

A pesar de estas limitaciones, los materiales de que disponemos nos aportan algunos indicios significativos sobre el dinamismo de la tradición del que nos habla Barre Toelken. Ello nos permite observar que en algunos cuentos tradicionales el rol desarrollado por las protagonistas no siempre es pasivo y conformista, como muestran las versiones más conocidas de estos cuentos, sino que la tradición también nos presenta heroínas activas y decididas. Lo veremos en los ejemplos de los cuatro cuentos seleccionados que comentaremos a continuación.

2.1. *Caperucita roja*

Caperucita roja (ATU 333) es un cuento popular que conocemos básicamente a través de la versión de los hermanos Grimm. Aunque en la séptima edición de los *Kinder und Hausmärchen* se dice que los Grimm recogieron su versión de la vieja María, que era la niñera de las hijas de un farmacéutico de Kassel⁴, el folklorista Jack Zipes (1993: 32) explica que, tal como demostró Heinz Rölleke, en realidad quien les contó el cuento fue Marie Hassenpflugque, una mujer culta que debía conocer la versión de Perrault⁵. A partir de esta oralización de la versión de Perrault, los Grimm introdujeron cambios en el cuento, entre ellos, el más característico fue su final, que tomaron de otro cuento muy conocido, *El lobo y los siete cabritillos* (ATU 123). De esta forma, cambiaron el trágico final del cuento de Perrault por un final feliz.

Los Grimm publicaron una versión principal del cuento de *Caperucita* y luego, al final de este texto, anotaron de forma sintética una versión secundaria que difiere de la principal, básicamente, en el final. La versión principal es la que ha conseguido tener una mayor popularidad. Se ha divulgado a través de libros de literatura infantil, de programas radiofónicos, de series de televisión y de películas de dibujos animados.

En esta versión principal del cuento, nos fijaremos en el comportamiento de las figuras femeninas y masculinas. Dejando de lado la madre, que solo aparece al comienzo del cuento, *Caperucita* y la abuela tienen un papel pasivo. Por el contrario, el lobo y el cazador tienen un papel activo: el lobo convence fácilmente a *Caperucita* para que se entretenga en el bosque y, después, se come a la abuela y a la niña sin que ellas opongan resistencia alguna; y el cazador resuelve positivamente la situación y las salva.

Desde el punto de vista educativo, esta versión nos presenta una heroína sin iniciativa que, además, se comporta de una manera ingenua e inocente. Cuando *Caperucita* se encuentra con el lobo, la versión nos dice que «ella no sabía que el lobo era un animal peligroso y por eso no se asustó».

⁴ En el texto de la edición de Seijo Castroviejo encontramos los siguientes datos referidos al origen del cuento: narrado en otoño de 1812 por la vieja Marie (SEIJO CASTROVIEJO en GRIMM, 1985-86, vol. 1: 21) que era la niñera de las hijas de un farmacéutico de Kassel, llamado Wild, amigo de los Grimm (SEIJO CASTROVIEJO en GRIMM, 1985-86, vol. 3: 297).

⁵ Sobre las modificaciones que los Grimm realizaron a partir de la versión de Perrault, ver ZIPES (1993: 31-37).

Tal como hemos comentado, al final de esta versión principal, que es la que más se ha divulgado en las adaptaciones del cuento dirigidas a un público infantil, los hermanos Grimm anotaron una versión secundaria, y mucho más breve, que narra el encuentro de Caperucita con otro lobo. En esta versión, como veremos, el papel de las protagonistas es bastante diferente al de la versión principal. La versión, que tomo de la edición de Seijo Castroviejo (1985-86: 175-176), dice así:

Se cuenta también que, una vez, Caperucita Roja le llevó de nuevo a la abuela pastas, y otro lobo le habló y la quiso desviar del camino. Caperucita Roja se guardó de hacerlo y siguió directamente su camino, y le dijo a la abuela que se había encontrado con el lobo, que le había dado los buenos días, pero que la había mirado con tan malos ojos, que si no hubiera estado en lugar público, la hubiera devorado.

–Ven –dijo la abuela–, vamos a cerrar la puerta para que no pueda entrar.

Poco después llamó el lobo y gritó:

–¡Abre, abuela, soy Caperucita Roja y te traigo pastas!

Ellas permanecieron en silencio y no abrieron la puerta. El cabeza gris dio varias vueltas alrededor de la casa, finalmente saltó al tejado y quiso esperar hasta que Caperucita Roja se fuera por la noche a casa; entonces él la seguiría y se la zamparía en la oscuridad. Pero la abuela se dio cuenta de lo que le rondaba por la cabeza. Ante la casa había una gran artesa de piedra, y le dijo a la niña:

–Coge el cubo, Caperucita; ayer cocí salchichas, trae el agua en la que las he cocido y échala en la artesa.

Caperucita Roja trajo agua hasta que la gran artesa estuvo llena. Luego empezó el olor de las salchichas a llegarle a la nariz al lobo, olisqueó, miró hacia abajo, y finalmente estiró tanto el cuello, que no pudo sujetarse más y comenzó a resbalar, de modo que se cayó del tejado precisamente dentro de la artesa y se ahogó. Caperucita Roja se fue feliz a casa y nadie le hizo daño (GRIMM, 1985-86: 176).

En esta versión, vemos, por lo tanto, que Caperucita no es la niña inocente e ingenua que hemos visto antes, sino que desconfía del lobo cuando lo encuentra de camino a casa de la abuela y no deja que el la engañe. Por otra parte, las protagonistas femeninas son las que llevan la iniciativa y adoptan un papel activo ante el peligro. La niña alerta a la abuela de su encuentro con el lobo. Y la abuela protege a su nieta y actúa de forma inteligente (cierra bien la puerta de casa); después, intuye que el lobo quiere hacer daño a su nieta y

actúa con astucia para deshacerse de él. Elabora un plan para vencer al lobo y entre las dos lo consiguen sin ayuda de ningún cazador.

A la vista de un desarrollo del cuento tan diferente, podemos preguntarnos ¿por qué se divulgó fundamentalmente la primera versión y no la segunda, cuando resulta que ambas son coetáneas y aparecen publicadas en el mismo libro de los Grimm una a continuación de la otra? La respuesta estaría precisamente en su carácter secundario: los mismos Grimm la publicaron de forma más breve, como un apéndice a la anterior y no como una versión narrada de forma completa, por lo que esto ya determinaba cuál era la versión *buen*a.

La versión principal contenía unos valores que desde un punto de vista masculino, el de los recopiladores del cuento (los hermanos Grimm), interesaba difundir. Estos valores, de carácter conservador desde el punto de vista ideológico, consistían en transmitir un patrón de comportamiento activo, el del hombre, y otro pasivo, el de la mujer.

No sabemos si Marie, la informante, contó exactamente así el cuento a los Grimm, pero lo que es cierto es que, en la época en que fue recogido, había otras versiones menos conservadoras que la principal, una realidad de la que ellos mismos dejaron constancia en su versión secundaria. Por otro lado, la decisión de incluir esta versión podría responder también a una intención pedagógica: después de la experiencia de la primera vez, Caperucita y su abuela van con más cuidado.

En el mundo de los cuentos hay múltiples versiones que se transmiten de forma oral, pero los circuitos comerciales consiguen que se divulguen y popularicen sólo algunas de ellas. Y esta elección conlleva la transmisión de unos determinados valores, como hemos visto.

Hay, por ejemplo, una versión muy interesante del cuento de Caperucita roja, recogida de la tradición oral y publicada por el folklorista francés Paul Delarue (1976), que muestra hasta qué punto las versiones orales tienen su propia personalidad y su propio color.

Esta versión está protagonizada por una niña (no se menciona en ningún momento el nombre de Caperucita roja) y por un *bzou* o *loup-garou* (que vendría a ser lo que para nosotros es el coco o el hombre del saco, es decir, un ser imaginario temido por los niños). En esta versión, nos interesa sobre todo

destacar el final. Recordemos que el conocido diálogo que tiene lugar, en casa de la abuela, entre la niña y el lobo termina cuando la niña dice:

–Abuela, qué dientes tan largos que tienes.

Y el lobo le responde:

–Son para comerte mejor.

En este episodio final, y de acuerdo con la versión oral que ahora comentamos, la niña se da cuenta, inmediatamente, del peligro que corre y reacciona rápidamente con un recurso ingenioso. Dice:

–Oh! ma grand, que j'ai faim d'aller dehors!

–Fais au lit, mon enfant!

–Oh! non, ma grand, je veux aller dehors.

–Bon, mais pas pour longtemps.

Le *bzou* lui attacha un fil de laine au pied et la laissa aller.

Quand la petite fut dehors, elle fixa le bout du fil à un prunier de la cour. Le *bzou* s'impatientait et disait: «Tu fais donc des cordes? Tu fais donc des cordes?».

Quand il se rendit compte que personne ne lui répondait, il se jeta à bas du lit et vit que la petite était sauvée. Il la poursuivit, mais il arriva à sa maison juste au moment où elle entrait (DELARUE, 1976: 374)⁶.

Como vemos, en esta versión, la protagonista resuelve, ella sola, con ingenio e inteligencia, el grave problema con que se encuentra. Cuando ella se da cuenta de que está ante un ser tan peligroso, busca un pretexto para salir de la casa, se deja atar con un cordel y, después, una vez ha salido de la casa, se desata y se escapa del peligro.

Esta versión, recogida en Montigny-aux-Amognes (Nièvre) el año 1885, es muy distinta a la de Perrault, que fue reescrita por él mismo con la voluntad

⁶ La traducción del fragmento al español es la siguiente:

–Oh, abuela, necesito salir fuera para hacer mis necesidades.

–Háztelas en la cama, pequeña.

–Oh, no, abuela, quiero salir fuera.

–Bueno, pero no tardes mucho.

El *bzou* le ató un hilo de lana al pie y la dejó salir.

Cuando la niña estuvo fuera de la casa, ató el hilo al tronco de un ciruelo del patio. El *bzou* se impacientaba y decía: –¿Has terminado ya? ¿Has terminado ya?

Cuando se dio cuenta de que nadie le respondía, salió de la cama y vio que la niña se había escapado. La siguió, pero llegó a su casa justo en el momento que ella entraba.

de adaptarla a los gustos de la corte francesa de la época. Es pues necesario reivindicar las versiones orales de los cuentos ya que permiten obtener visiones distintas acerca del contenido y el significado de los cuentos.

2.2. *La Cenicienta*

La Cenicienta (ATU 510A) es un cuento popular que en el imaginario infantil de Occidente es recordado sobretodo por las adaptaciones de Perrault, que se han divulgado a través de libros de literatura infantil y de la película de dibujos animados de Walt Disney. Estas versiones, particularmente la de Disney, han sido definidas como ideológicamente conservadoras ya que la joven protagonista no muestra ninguna iniciativa: si sale de casa para ir al baile es gracias a la acción de su hada madrina y si se casa con el príncipe es por la voluntad de él de encontrarla y reconocerla a través de la prueba del zapato de cristal.

De este cuento tenemos documentadas versiones procedentes de la tradición oral que presentan diferencias importantes en su desarrollo respecto a la de Perrault ya que no han sido influidas por ella. Por ejemplo, el libro *Rondallari Aguiló*, publicado en 2008 en una edición de Jaume Guiscafrè, contiene los cuentos recogidos a finales del siglo XIX por el erudito mallorquín Marià Aguiló. En esta colección de cuentos, hay una versión de Cenicienta en la que el episodio del baile tiene lugar tres veces consecutivas. La primera vez que Cenicienta va al baile el rey le regala unos pendientes; la segunda, un brazalete; y la tercera, una diadema.

A continuación, tiene lugar el episodio de la prueba del zapato. En esta versión oral, los criados del rey encuentran a la joven, pero el rey pierde la memoria y no la va a buscar. La joven, sin embargo, no se queda sin hacer nada, sino que toma la iniciativa, se va de casa y llega a la casa del rey. Allí deberá ingeniárselas para conseguir que el rey la recuerde y, así, poder casarse con él. El fragmento que nos interesa corresponde al final del cuento y es el siguiente:

Les noies petites tenien tanta enveja a la gran que encara la maltractaven molt més que no pas antes i ella, cansada d'aquell viure, se'n va anar a viure a casa el rei per criada i se'n va emportar tot lo seu, amb totes les joies que el rei li havia regalat, i a casa del rei n'estaven molt contents, d'ella.

Un dia el rei va estar malalt i li varen dir si sabia fer una sopa ben feta i ella va dir que sí, que ja la faria. I de seguida se posà a fer la sopa tan bé com va sapiguer i quan la va tenir feta, ab la mare del rei, la va anar a buscar per

portar-la an el rei i ella va dir que ja l'hi portaria. Però la mare també l'hi volia portar i varen tenir una mica de disputa sobre qui la hi tenia que portar, fins que al cap i a l'últim la noia l'hi va portar i quan va ésser per l'escala, que dingú la veia, va posar les arracades dedins de la sopa. I quan el rei se la menjava les va trobar i se les va guardar. La sopa li va agradar molt.

L'endemà va succeir lo mateix i hi va posar la manilla i el rei també se la va quedar. I lo tercer dia hi va posar la diadema i el rei tot s'ho va guardar.

L'endemà, quan tothom era al llit, se'n va anar al quarto del rei i lo va despertar i li va recordar tot lo que havien fet dels balls i de la sabata. I el rei se'n va enrecordar i li va dir que sí, que de tot se'n recordava i li va dir que se casarien.

I aixís ho varen fer, pues al cap d'un temps se varen casar i varen viure molt feliços (GUISCAFRÈ, 2008: 306)⁷.

Desgraciadamente, en esta versión, igual que en muchas otras recogidas por folkloristas del siglo XIX y buena parte del siglo XX, no se proporcionan datos sobre quien la contó, por lo que el estudio textual no puede enriquecerse con el contextual. La combinación de ambos permitiría observar si existe una relación entre el género del informante y el comportamiento de la protagonista.

2.3. *Blancanieves*

Blancanieves (ATU 709) es uno de los cuentos más populares de la colección de los hermanos Grimm. Sus adaptaciones en libros infantiles y sobretodo las versiones

⁷ La traducción del fragmento al español es la siguiente:

Las chicas pequeñas tenían tanta envidia de la mayor que todavía la maltrataban mucho más que antes y ella, cansada de aquella forma de vivir, se fue a hacer de criada a la casa del rey y se llevó todo lo que tenía, con todas las joyas que el rey le había regalado, y en la casa del rey estaban muy contentos, con ella.

Un día el rey estuvo enfermo y le preguntaron si sabía hacer una sopa bien hecha y ella dijo que sí, que la haría. Y enseguida se puso a hacer la sopa tan bien como supo y, cuando la tuvo hecha, con la madre del rey, la fue a buscar para llevársela al rey, y ella le dijo que ya se la llevaría. Pero la madre también se la quería llevar y tuvieron un poco de disputa sobre quién se la tenía que llevar, hasta que al final, la joven se la llevó y, cuando estuvo en la escalera y nadie la veía, puso los pendientes dentro de la sopa. Y cuando el rey se la comía, los encontró y se los guardó. La sopa le gustó mucho.

Al día siguiente sucedió lo mismo y puso el brazaletes en la sopa y el rey también se lo quedó. Y el tercer día puso la diadema y el rey todo se lo guardó.

Al día siguiente, cuando todos estaban en la cama, se fue al cuarto del rey y lo despertó y le recordó todo lo que habían hecho de los bailes y del zapato. Y el rey se acordó y le dijo que sí, que de todo se acordaba y le dijo que se casarían.

Y así lo hicieron y al cabo de un tiempo se casaron y vivieron muy felices.

de dibujos animados que se han realizado han convertido este cuento en uno de los más conocidos. Sin embargo, la fuerza de la versión de los Grimm ha dejado en el olvido otras versiones que han estado muy presentes en la tradición oral.

Por ejemplo, un ecotipo muy característico de este cuento popular es el de «La bella hostelera», que tiene una presencia destacada en el área románica y del cual se conservan versiones en portugués, castellano, catalán, francés e italiano. En general, este ecotipo tiene un desarrollo más realista que el que presenta la versión de los Grimm. Los rasgos más característicos del ecotipo son los siguientes: la protagonista es hija o hijastra de una bella hostelera; la prueba de la belleza se realiza cuando los hombres que llegan al hostel comparan la belleza de la hija con la de la madre; y la protagonista va a parar a una cueva llena de ladrones (ORÍOL, 2008).

En algunas de estas versiones, la protagonista tiene un papel más activo que en el de la versión de los Grimm. Así, por ejemplo, en una versión española, titulada *La madrastra guapa*, recogida en el libro *Cien cuentos populares* por el aragonés José Augusto Sánchez Pérez (1942), la joven es expulsada de casa y, a causa de las malas artes de una bruja, queda atrapada en una cueva. Ella misma, en lugar de lamentarse de su desgracia, vence la dificultad en que se encuentra y, por sus propios méritos, consigue localizar el camino que le permite salir de la cueva. Sin embargo, aparte de este detalle, en el resto del cuento el rol de la protagonista es claramente conservador. Una vez en casa de los ladrones, la joven se muestra hacendosa y realiza con esmero los trabajos domésticos. Por su parte, el capitán de los ladrones la protege y dice al resto de la cuadrilla que la joven se quedará a vivir con ellos y cuidará de la casa.

2.4. *El amor comparado con la sal*

El amor comparado con la sal (ATU 923) es un cuento muy conocido en la tradición oral occidental y ha dejado rastro en la literatura culta. Así por ejemplo, el inicio del cuento fue utilizado por William Shakespeare como desencadenante de la acción en su tragedia «El rey Lear»⁸.

En la tradición oral, el cuento presenta el siguiente desarrollo: Un rey pregunta a sus tres hijas cuánto lo quieren. La mayor le dice que lo quiere

⁸ Sobre este tema, que pone de manifiesto las relaciones entre el folklore y la literatura, ver DUNDES (1988).

como al pan, la mediana como al vino y pequeña como a la sal. El rey, disgustado por la respuesta de la hija pequeña, la expulsa de casa. La joven se va a servir y se casa con el hijo del dueño. Invita a su padre a la boda y dice a los criados que no le pongan sal en la comida. El padre dice que la comida era muy buena, pero que le faltaba la sal. La hija se da a conocer y el padre se da cuenta del error que había cometido.

De las versiones catalanas que tenemos documentadas, comentaremos la publicada por el folklorista Francesc de Sales Maspons i Labrós ya que nos encontramos ante un caso equivalente al que hemos comentado antes referido a las dos versiones de *Caperucita roja* de los hermanos Grimm. Maspons i Labrós, en el primer volumen de su colección *Lo rondallaire*, publicado por primera vez en 1871, incluye el cuento «La fustots», que contiene, al final, una versión secundaria⁹.

La versión que Maspons eligió como la principal se caracteriza porque la protagonista tiene un papel pasivo en el transcurso de la acción: los criados sienten pena por ella y no la matan, como había ordenado su padre, sino que la abandonan en el bosque; la joven llega a una casa y le encargan que guarde las ocas; un príncipe la ve, ella le cuenta su historia y se casan; el príncipe explica al padre de la joven que él ha ordenado no poner sal en la comida; el padre reconoce el error; y la hija le perdona.

En cambio, en la versión secundaria, el papel de la protagonista es más activo. Dice así:

Altres fan eixir a la noia de casa seva i guardar porcs fins que un dia, veient una gran festa en una casa per on passava, hi va ficar-s'hi per veure si la necessitaven per alguna cosa, i la van encarregar de la cuina. I era que es casava la seva germana gran, i la noia ben prompte la conegué, així com a son pare, que anava per tot arreu per a què tot estés a lo seu punt i hora, i va arreglar lo dinar sense gota de sal; de modo que quan foren a taula ningú pogué menjar res, de fat que era. I lo pare, tot enfadat, cridà qui era que havia cuinat allò, i comparagué la noia i va dir que, com un dia hagués respost a lo seu pare que l'estimava com la sal, est, tenint an aquesta per poca cosa, se n'enujà tant d'ella que la tragué de casa, raó per la qual des de llavors mai més ne posà sal a la

⁹ Ni en este caso ni en el resto de cuentos de la colección, el folklorista no especifica quienes fueron los informantes de los cuentos que publicó, aunque parece seguro que éstos fueron redactados por el folklorista a partir de versiones orales.

vianda. I lo pare, coneixent la sua falta i la raó que tenia sa filla, corregué a ella, l'abraçà i li demanà perdó de la sua culpa (MASPONS, 1930: 82)¹⁰.

3. CONCLUSIÓN

Las versiones que hemos analizado muestran que los cuentos, además de su componente lúdico, tienen como función transmitir unos valores y, en este sentido, es muy claro su carácter educativo y formativo.

También hemos visto que puede cuestionarse la opinión de que la tradición oral es conservadora en el sentido ideológico del término. Por lo que se refiere a los cuentos populares estudiados, vemos que las versiones que presentan una ideología más conservadora figuran como versiones principales en repertorios compilados por folkloristas. En cambio, otras versiones secundarias o que forman parte de recopilaciones de cuentos más fieles a la tradición oral (es decir, que han sido menos reelaboradas por los compiladores) presentan protagonistas con más iniciativa.

Esta constatación nos lleva a reflexionar sobre la importancia de no considerar los cuentos como productos estáticos e inamovibles y valorar, en cambio, la variabilidad de las versiones orales. Por esto es tan importante el trabajo de recogida de los cuentos a través de sistemas de grabación que nos permitan conservarlos tal y como fueron narrados.

Finalmente, cabe recordar que los cuentos se recrean cada vez que se narran, y ello permite actualizar el mensaje y adaptarlo a la evolución de las sociedades sin perder lo esencial de la historia narrada. Por lo tanto, disponer de diversas versiones de un mismo cuento popular permite abordar su estudio con más garantías de objetividad.

¹⁰ La traducción del fragmento al español es la siguiente:

Otros hacen partir a la hija de su casa y guardar cerdos hasta que un día, viendo una gran fiesta en una casa por donde pasaba, entró para ver si la necesitaban para algo y la encargaron de la cocina. Y es que se casaba su hermana mayor, y la joven enseguida la conoció, así como a su padre, que iba por todos lados para que todo estuviera a punto, y preparó la comida sin una gota de sal; de manera que cuando se sentaron a la mesa nadie pudo comer nada de lo soso que era. Y el padre, enfadado, llamó a quien había cocinado aquello, y compareció la joven y dijo que como un día había contestado a su padre que le quería como la sal, este, teniendo a esta por poca cosa, se enfadó tanto que la echó de casa, por lo cual desde entonces nunca más puso sal en la comida. Y el padre, reconociendo su falta y la razón que tenía su hija, corrió hacia ella, la abrazó y le pidió perdón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRU, Josiane y ORIOL, Carme (2012). «Pour une typologie des figures féminines des récits oraux traditionnels». En *Imaxes de muller: representación da feminidade en mitos, contos e lendas*, de Noia, Camiño (ed.), pp. 239-261. Vigo: Universidade de Vigo.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Vol I: *Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.
- (1997). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Vol II: *Cuentos de animales*. Madrid: Gredos.
- (2003a). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Vol III: *Cuentos religiosos*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2003b). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Vol IV: *Cuentos-Novela*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- DELARUE, Paul (1976). *Le conte populaire français*, vol 1. Paris: G. P. Maisonneuve et Larose [1.^a ed. en «Les Contes Merveilleux de Perrault et la tradition populaire: I. Le Petit Chaperon Rouge». *Bulletin folklorique d'Île-de-France*, 1951, 221-228, 251-260, 283-291].
- DUNDES, Alan (1988). «To Love My Father All: A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of King Lear». *Cinderella. A Casebook*, 229-244. Madison: University of Wisconsin Press [1.^a ed. en *Southern Folklore Quarterly* 40 (1976) 353-366].
- FARRER, Claire (ed.) (1975). *Women and Folklore*. Austin: University of Texas Press.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm (1985-86). *Cuentos de niños y del hogar*. Traducción de María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid: Anaya, 3 vols. [Traducción íntegra y completa de la séptima edición, de 1857, de los *Kinder- und Hausmärchen*].
- GUISCAFRÈ, Jaume (2008). *El rondallari Aguiló. Transcripció, catalogació i estudi introductor*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- HOLBEK, Bengt (1998). *Interpretation of Fairy Tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia [1.^a ed. 1989].
- HOLLIS, Susan; PERSHING, Linda y YOUNG, M. Jane (eds.) (1993). *Feminist Theory and the Study of Folklore*. Urbana: University of Illinois Press.
- JORDAN, Rosan A. y KALČIK, Susan (eds.) (1985). *Women's Folklore, Women's Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- JORGENSEN, Jeana (2008). «Gender». En *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*, de Haase, Donald (ed.), 402-404. Connecticut/London: Greenwood Press.
- MASPONS, Francesc de Sales (1930). *Lo rondallaire*. Barcelona: Barcino [1.^a ed. Barcelona, Llibreria de Àlvar Verdaguer, 1871].
- ORIOI, Carme (2008). «The Innkeeper's Beautiful Daughter. A Study of Sixteen Romance Language Versions of ATU 709.» *Fabula. Journal of Folktale Studies* 49, 3/4, 244-258.
- (2013). «L'estudi de la literatura popular catalana des d'una perspectiva de gènere». En *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* de Montserrat Bacardí, Francesc Fuguet, y Enric Gallén (eds.), 197-209. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans/Universitat Autònoma de Barcelona.
- TAGGART, James M. (1990). *Enchanted Maidens: Gender Relations in Spanish Folktales of Courtship and Marriage*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- THOMAS, Jeannie B. (2006). «Gender». En *The Greenwood Encyclopedia of Word Folklore and Folklife*, de William M. Clements (ed.), 39-41. Westport, Connecticut/London: Greenwood Press.
- TOELKEN, Barre (1979). *The Dynamics of Folklore*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- VALRIU, Caterina (2007). «La dona en el Cançoner popular de Mallorca». En *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i pervivència*, de Guiscafrè, Jaume, y Valriu, Caterina (eds.), 141-160. Palma/Barcelona: Universitat de les Illes Balears/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VILLALBA, Laura (2014). *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili.
- WEIGLE, Marta (1982). *Spiders and Spinsters: Women and Mythology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- ZIPES, Jack (1993). *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York/London: Routledge.