

Fueron felices y comieron perdices... ¿Y luego qué? *

Josefina Roma**

Los cuentos son modelos de acción que hablan a la profundidad de la persona, haciendo que vibre algo muy íntimo. Ésta es la razón de su eficacia, ya que el cuento nos habla de estructuras vitales, universales, con las que tenemos la capacidad de conectar de forma inmediata. Ocurre como si a nivel neurofisiológico, los humanos tuviéramos configurado un recipiente adecuado para asimilar y producir este tipo de narraciones para explicarnos el mundo, la muerte y la vida.

Precisamente, esta cualidad tan íntima y universal hace que el cuento participe en muchas de las estructuras humanas y esto explica también la influencia que ejerce en la formación de los miembros de una sociedad y en que éstos vayan comprendiéndola.

No es nada extraño, pues, que cuantos especialistas han investigado este género, han conseguido alguna explicación y enseñanza relevantes. Tanto lingüistas y literatos, como psicoanalista y pedagogos, como estudiosos de la religión, mitólogos, historiadores y antropólogos, han salido enriquecidos de su investigación.

Ahora bien, lo que no es posible, es abarcar toda la riqueza explicativa

del cuento con los instrumentos proporcionados por una única estrategia, y pretender haber encontrado la verdadera y única clave de su naturaleza y de la sabiduría que encierra. Efectivamente, esta misma multiplicidad de respuestas e interpretaciones nos debería poner en guardia para no creernos en posesión del único método para obtener la explicación correcta cuando no podemos abarcar todo su caudal de significados.

Por esto, todo camino que queramos indicar para llegar al corazón mismo del cuento, sólo puede pretender ser uno de tantos caminos que bordean su laberinto, sin ninguna seguridad de ser el primero en encontrar la salida, ni siquiera de alcanzarla. De lo que sí estoy segura es que de mi reflexión como de cualquiera de las muchas existentes, saldremos con algún fruto valioso para nuestras vidas.

La eficacia que el cuento tiene para mostrar caminos, para señalar actitudes con las que encontrar soluciones en el curso de las grandes decisiones que hemos de afrontar durante nuestra existencia, hace del cuento, un género tremendamente formativo. Y éste es el aspecto en el

* Conferencia dictada en la *IV Cruïlla del Gènere, Violència y Subordinació* SIMS-U.B., 1999.

** Profesora Titular de Antropologia. Universitat de Barcelona (UB).

que se corre y donde subyace el peligro de su manipulación por parte del poder.

No pasó desapercibida esta posibilidad a los recolectores de cuentos, desde muy antiguo. Perrault, a fines del siglo XVII, quiso convertir los personajes de los cuentos tradicionales, que había oído contar desde su infancia, en gente de la corte real, y banalizó las enseñanzas profundas, que iban directas al corazón de la persona, convirtiéndolas en moralejas versificadas, dedicadas a difundir los valores de la ideología oficial.

Los hermanos Grimm, medio siglo después, recogieron cuentos por todo el territorio de habla alemana, pero en sus publicaciones, se basaron sobretudo en los conocimientos de sus antiguas ayas, y de las de sus amigas, cosa que complica las versiones de los cuentos, ya que las informantes habían pasado ya por el filtro de la ideología de sus dueños. Por otra parte, y tal como demostró Jack Zipes, las primeras versiones de sus cuentos, fueron corregidas y suavizadas en las ediciones posteriores, para acomodarse más a la ideología que se quería difundir para que la aprendieran los niños, recordando episodios y silenciando finales que resultaban demasiado crudos para su escala de valores.

Encerrando los cuentos en la habitación de los niños, se minimizó y empequeñeció el abanico de aplicaciones de la narración popular, viéndolo en ella solamente una función moral y pedagógica inmediata, a la que había que vigilar para que difundiese exactamente los valores de la clase social dominante.

Esta tendencia ha encontrado

adeptos en todas las generaciones posteriores, que quizá llegaron a su culminación en las recreaciones edulcoradas de Walt Disney.

Por otra parte, el éxito extraordinario de las colecciones de los hermanos Grimm, ejerció otro efecto adverso. Efectivamente, por toda Europa, y de aquí, por todo el mundo, circularon versiones de cuentos muy presentes en áreas extensísimas, que tenían sus propias variantes locales, con un tejido de transformaciones y cristalizaciones, que aportaban luz a los diversos itinerarios culturales de cada pueblo. Los detalles de las descripciones, las soluciones propias a las disfunciones provocadas por la evolución de la cultura, las fórmulas narrativas y la forma particular de unir los bloques narrativos para conformar un cuento, así como la imbricación de una narración en la explicación legendaria local. Todo ello, fue desprestigiado frente a las versiones escritas y editadas, de las grandes colecciones de los hermanos Grimm o de Perrault y otros folkloristas, de modo que su versión de un tema muy difundido, pasó a convertirse en la versión internacional, borrando, minimizando y escondiendo las variantes locales, consideradas vulgares y bastas ante el prestigio de la lengua impresa.

Muchos folkloristas ejercieron una autocensura en sus escritos, con una púdica mirada desde su conocimiento de las versiones internacionalizadas, que ya llevaban el sello de haber sufrido múltiples manipulaciones, a fin de ofrecer el producto que la ideología dominante reclamaba como material pedagógico para la infancia.

Así, Thos i Codina, igual como Maspons i Labròs, ambos folkloristas catalanes de final del s.XIX, dieron a sus colecciones de cuentos, un repaso manipulador para que no parecieran groseros, para que no oliesen a pueblo llano, haciendo hablar a pastores y vagabundos como si hubieran salido de una glorieta rococó, o de una égloga de Garcilaso, lo cual resultaba chocante, como mínimo. Mn. Cinto Verdaguer, el gran poeta del s. XIX, cuando era estudiante, escribió una carta a Thos i Codina, en la que se maravillaba, no sabemos si sincera o irónicamente, del lenguaje refinado de los protagonistas populares de los cuentos recogidos por el maestro folklorista¹.

Esta censura, se ejercía pues, desde dos ámbitos. Por una parte, se intentaba ofrecer una visión que no hiriera la sensibilidad de una *educación correcta*, y por otra, las versiones internacionales ya habían actuado en este sentido, y su influencia no hizo más que ampliar este efecto.

Las manipulaciones dirigistas han actuado en cuatro direcciones concretas. Hemos enumerado las dos primeras: Primero, la eliminación de situaciones y lenguajes no correctos para los oídos de los niños a los que iban destinados, en segundo lugar, la eliminación de las variedades locales, desprestigiadas ante el éxito de las versiones internacionalizadas por las publicaciones de los hermanos Grimm, de Perrault, de los cuentos

creados sobre base tradicional, de Andersen, etc. Lo cual haría exclamar al estudioso mejicano Herminio Almendros: *En otros pueblos, en los que no se conoce el cuento de la Caperucita, viven tranquilas las gentes sin él y las cuestiones que suscita...*²

En tercer lugar, la manipulación ha mutilado el corpus de cuentos, dando publicidad solamente a los cuentos que se ajustaban a sus intereses, ¿Qué ocurre cuando se habla de incestos, por ejemplo? o cuando los papeles asignados a los sexos no son los esperados?

Una fórmula muy clara de manipulación, ha sido la de silenciar los cuentos en los que la protagonista no cumplía el papel socialmente asignado por la ideología dominante y no era la persona indefensa y sumisa que esperaba, tal como decía Jack Zipes: *Some day the Prince will come*³.

Una de las primeras lecciones que nos dan las colecciones de primera mano, derivadas de un trabajo serio y exhaustivo sobre el terreno es, que nos encontramos a los protagonistas, hombres y mujeres, haciendo toda clase de papeles, porque no se trata tanto de hablar de cuestiones que sólo afectan a mujeres o bien hombres, sino que a menudo la narración se dirige a la persona, independientemente del sexo del personaje. Así, en la colección efectuada por la folklorista Sara Llorens en la comarca del Maresme, en Cataluña, desde 1902, encontramos tres versiones del modelo

1. *Pus si fos veritat lo que diuen que l'aprenqué entre el poble, jo que'n so fill...hauria trobat lo trau de parlarlo tan bonic...* Carta de Verdaguer a Terenci Thos. 14-V-1866. *Epistolari de Jacint Verdaguer*. vol. I. Ed. Barcino 1959. Barcelona. pag. 40.

2. Citado por Hugo Cerdá en pag. 100 de *Literatura Infantil y Clases Sociales*. Akal. Madrid. 1982.

3. Zipes. Jack. *Fairy Tales and the art of subversion*. Heinemann. London. 1983, pag. 170.

de La Cenicienta (*Cul d'Olla, Ventafocs, El Gat Cendrós*) en que la protagonista es efectivamente una muchacha, pero encontramos otra versión (*Les noies tirades al pou*) en que, quien desempeña el papel de Cenicienta (en este caso, *el Tinyós*) es un muchacho. En esta versión, podemos ver muchas de las características de la Cenicienta, interpretadas por el protagonista, como son: la de vivir escondido de la gente, con un nombre vergonzante (*tinyós*), la de verse traicionado y suplantado por sus hermanos o compañeros, la posesión de un objeto mágico del inframundo, que le cambia la apariencia y le proporciona vestidos y caballos, su aparición y desaparición rápida delante de la corte y de la princesa, por tres veces ⁴.

Esto quiere decir, que si conociésemos el corpus de cuentos completo de un pueblo, veríamos más variedad de roles y situaciones, en hombres y en mujeres, pero sobre todo, llenando todas las necesidades de explicaciones y patrones para la acción, de aquel pueblo. En cambio, si se manipula y silencia lo que no se cree correcto, no sólo se resta eficacia en el universo de los sistemas de valores, sino que los modelos quedan cojos.

Esta situación se hace evidente sobretodo en los roles asignados a los sexos y, en el caso de las mujeres, porque éstas son silenciadas cuando, en realidad, son las prota-

gonistas activas en multitud de cuentos, como en el caso de la muchacha que corta la mano del asesino que quería matar a toda su familia, o la que huye del reino del medio-hombre-medio-pep, y éste muere de añoranza ⁵.

En tercer lugar, la manipulación ejercida sobre las versiones de los cuentos, nos ha hecho creer que la boda era siempre el final feliz, y esto no es cierto. En la mayoría de los casos, es el final del proceso de iniciación, el que permite la felicidad de la persona y hasta que no se consigue la madurez, no se produce el final. Lo mismo podríamos decir de ciertos finales en que la justicia con los malvados mancha la mirada edulcorada de los lectores u oyentes a los que se quiere manipular. Bruno Bettelheim ya se había quejado del silencio sobre el final de la madrastra de Blancanieves, que en las versiones tradicionales, asiste a las bodas del príncipe, sin saber que la novia era Blancanieves, y es condenada a bailar con unos zapatos de hierro al rojo vivo hasta que muera ⁶.

El final de una de las versiones de La Cenicienta recogidas por Sara Llorens en El Maresme, hace quemar a la madrastra y a la hermanastras, que habían usurpado el lugar de la cenicienta al lado del rey.

Pero quizás lo más aleccionador del cuento popular y más silenciado a través de las múltiples manipula-

4. Les noies tirades al pou. Recogido por Sara Llorens a Sisó de la Costa. 1903. I.M.H. Barcelona. carpeta nº 1. Transcripción Purificación Cabezas.

5. *La mà de goma*, y *El Mig-home-mig-peix*, cuentos recogidos por Sara Llorens en Pineda, 1902 a Rita Bagó y a Lluïsa Ferrer. Ms. I.M.H. Barcelona. carpeta nº 1 en proceso de publicación.

6. Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Crítica. Barcelona 1986. pag. 288.

ciones y censuras, es que el cuento no acaba siempre en el banquete de bodas o con el encuentro de la heroína y el príncipe. A menudo existe una segunda parte en la que se nos cuentan muchas cosas, que no pueden silenciarse si no se quiere mutilar y alterar profundamente las enseñanzas de la narración.

La misma Bella Durmiente del Bosque, tiene una segunda parte en las versiones antiguas, en que la protagonista ha de defenderse, a ella y a sus hijos de la suegra-ogresa. Esta segunda parte, en cambio, es poco conocida y no ha sido reconocida a lo largo de las sucesivas versiones oficiales, que prefieren el beso de amor que despierta a la princesa, como final feliz.

Vamos a mirar, con más detenimiento, las versiones mencionadas de La Cenicienta, recogidas por Sara Llorens a principios de siglo. Sara Llorens fue una pionera en el análisis de la cultura popular. Fue discípula del folklorista Rossend Serra i Pagès, siendo una de sus mejores alumnas, de las primeras promociones en sus clases de Folklore, que impartía en la Escuela de Institutrices de Barcelona, desde 1901. De salud muy delicada, acometió sin embargo el trabajo de campo en El Maresme, la comarca de sus mayores, con una eficacia y una dedicación, que hacen de su obra un verdadero tesoro para el estudio de nuestro corpus de cuentos y leyendas, así como de danzas populares⁷.

En las versiones locales que recogió de La Cenicienta, el final no acostumbra a ser el reconocimiento de la protagonista por el príncipe, al probarle el zapato perdido. En la primera versión titulada *Ventafocs*⁸, una vez el rey la reconoce, se va a comprarle vestidos, y mientras, la madrastra la obliga a lavar con lejía para que se le estropeen las manos, los trabajos que le manda la hacen enfermar, y empeorar porque la madrastra no quiere llamar al médico. Todos estos obstáculos no llegan a impedir su boda con el rey, y la pareja tiene una hija. Pero un día, la madrastra le mezcla una sustancia mágica en el agua del baño que hace disminuir de tamaño a la Ventafocs hasta el extremo de desaparecer de la vista de los humanos. La madrastra coloca a su propia hija en el lugar de la Ventafocs. Nuestra heroína sólo recobre su estatura por las noches, como las legendarias *dones d'aigua*, o los difuntos en la mitología popular, y lo aprovecha para cuidar a su hijita. Pero una noche, el rey la ve y le pregunta quien es y que hace en la habitación. Ella le descubre todas las maquinaciones de la madrastra, que acabará quemada en la plaza, junto con su hija, mientras que el padre de Ventafocs, que a lo largo de la narración tiene un papel pasivo, limitándose a no delatar a su hija por sus transformaciones mágicas para asistir al baile, es admitido en el palacio.

7. Vid. Romeu i Figueras, Josep. Prólogo a la reedición de *Les Danses de Pineda*. Alta Fulla. Barcelona 1993.

8. Ventafocs significa la tarea de avivar el fuego de los fogones de leña, con un soplillo. Ms. de Sara Llorens, recogido a Rita Bagó. 1902. carpeta 1. Instituto Municipal de Historia (Barcelona) transcripción de Irma Martínez.

En la segunda versión, que lleva por título *Cul d'Olla*⁹, cuando la protagonista es reconocida por el hijo del rey al probarse el zapato, recibe la promesa del príncipe de volver para casarse con ella: *yo guardaré la palabra*, le dice. Pero la madrastra tiene tiempo de maltratarla e incluso, de sacarle los ojos. Así que ciega y abandonada vaga perdida por los bosques, haciendo flores de papel y vendiéndolas, hasta que se encuentra con la viejecita que le había ayudado en la etapa anterior y con una varita mágica le devuelve los ojos. La viejecita le hace don de esta varita mágica, que le servirá para curar a quien se lo pide. Todo ello llega a oídos del hijo del rey, que la manda a buscar, y en este punto reconoce a su prometida y se casan.

En la versión de *El Gat Cendrós*¹⁰, el final es el conocido, de la boda después del reconocimiento de la protagonista, encerrada donde se almacena la ceniza, mientras iba alertando a los servidores del rey que la buscaban, diciendo: *Marramiu-marrameu/ a la cendrera em trobareu*. (marramiu-marramiau/ en el depósito de ceniza me encontraréis). Pero esta versión coloca el baile y las transformaciones de indumentaria de la heroína, en un segundo episodio, ya que el cuento se inicia con un concurso de flores convocado por el rey. La madrastra compra buenas simientes para su propia hija y sólo

unas semillas de jazmín para la Gat Cendrós, pero ésta recibe la ayuda de una viejecita con la que había compartido su paga. La viejecita le dio entonces un bulbo de tulipán que había encontrado en el estercolero. Con este conjunto de plantas, Gat Cendrós, gana el premio. En este punto, el rey convoca el baile y el cuento sigue por los modelos más conocidos.

Con estas tres versiones podemos hacernos ya una idea de la complejidad de este tipo de cuentos, de los cuales, la versión oficial, potenciada por sucesivas ediciones y films, es una versión reducida y mutilada ante las variantes locales, que enfatizan un camino iniciático que es preciso atravesar como una ida al terreno marginal de la muerte: lavar con lejía, enfermar, volverse diminuta y no recobrar la estatura más que por la noche, es decir, hacerse invisible, quizá lo más significativo, quedarse ciega y perdida, es decir, no ver ni ser vista, hasta que se adquiere una sabiduría que viene de aquel mundo, liminal y peligroso, en contacto con el más allá (que constituye la esencia de todo rito de paso y de toda iniciación). Con esta sabiduría ya puede volver a su mundo, donde será reconocida mostrando la madurez y plenitud que ha conseguido.

En las versiones internacionalizadas, se adelgaza el contenido real y

9. Cul d'Olla significa literalmente la parte inferior externa de la olla, que popularmente es un insulto, ya que se refiere a la parte más sucia y negra del recipiente.

10. Gat Cendrós, o gato ceniciento, hace referencia a la ceniza, lugar del hogar, donde se calientan los gatos. La ceniza y el mismo lugar donde se almacenaba es muchas veces la puerta al más allá, por donde circulan las almas y los antepasados. La conexión de la cenicienta y el inframundo es constante. Recogido por Sara Llorens a Matilde Clarabuch. 1902. I.M.H. carpeta nº 1. transcripción Irma Martínez.

se sustituyen los episodios iniciáticos con la imaginación que quiere dar gusto al público, poniendo en peligro el verdadero mensaje de la narración tradicional que nos llega incompleto y pierde por tanto, su eficacia orientadora en la acción.

En otros ejemplos de esta misma colección de Sara Llorens, como *l'home mig-peix*, ya nombrado, la historia no termina con el matrimonio, en este caso con su raptor, el hombre del fondo del mar, es decir, de otro mundo, sino que el reclamo de la familia de orientación le llama en todas las circunstancias alegres o tristes, como la boda de una hermana o la muerte del padre, permitiéndosele la vuelta a su casa, hasta que el caballo (y el caballo tiene una larga y ancha historia como transportador de las almas) mensajero del marido marino la reclama. En dos ocasiones, ella vuelve al fondo del mar, pero a la tercera, no acude a la playa y ve desde la azotea el desespero del marido abandonado. Aquí, el equilibrio se restablece con el retorno de la muchacha a tierra, a su pueblo, rehusando los palacios y riquezas de otro mundo.

En *La mà de goma*, también anteriormente nombrado, la protagonista se da cuenta que la anciana que pide refugio en su casa, de noche, cuando sus padres están ausentes, y está sola con sus dos hermanas, es un malhechor disfrazado, que las duerme con un somnífero, con el fin de abrir la puerta a sus compañeros y robar y matar a todos los de la casa. La heroína disimula su recelo, no toma el alimento donde hay el somnífero, y apenas el bandido se

va a buscar a sus compañeros, atranca la puerta y, a medida que los bandidos intentan entrar por un agujero que logran abrir, ella les va cortando la cabeza, hasta que el jefe de los bandidos pasa también la mano y ella se la corta. El tiempo pasa y este bandido vuelve para pedir la muchacha en matrimonio, y su padre no hace caso de las protestas de la muchacha que le ha reconocido por su mano postiza. Así que, una vez celebrada la boda, el bandido se la lleva a una casa para matarla, pero ella puede escaparse urdiendo un engaño gracias a la colaboración de la casera del bandido. Huye y se esconde en un carro de carbón de unos arrieros que la llevan con sus padres.

En este caso, las estrategias para sobrevivir y escapar del peligro, pasan por la angustia de la incompreensión de los suyos, que no ven el peligro. Ni las hermanas, que dejan entrar al bandido y menos aún, el padre, que llega a casarla con él, a pesar de las protestas de la joven. Cómo podría ser el matrimonio el final feliz de esta enseñanza?. Ya vemos que el final feliz consiste en seguir viviendo y liberarse de los peligros, avanzándose siempre a las intenciones del bandido. En este contexto, la boda no supone plenitud sino un peligro más, el peor, que debe sortear la heroína frente a la estrategia legal del bandido para poderse vengar impunemente, alejándola de los suyos.

Quisiera, como final, transcribir por primera vez, un ejemplo más complejo de itinerario iniciático, donde la boda tampoco puede ser el final. Es el cuento de *Blanca-*

flor¹¹, la novia del más allá, que ha de luchar para ser aceptada como esposa en el mundo de su marido.

La historia dice así:

Una vez, dicen que había un muchacho de una casa muy pobre, que siempre pensaba como podría tener dinero. Se llamaba Juan: Un día se le presentó un señor muy bien vestido y le dijo:

—Si me prometes una cosa, te daré todo el dinero que quieras. Que cuando cumplas 20 años, vayas a mi castillo de Irás y no volverás. Yo soy Pedro de la Magia.

—Hecho, yo cumpliré!

—Pues mira, siempre que quieras dinero, sólo has de tocar con un palo aquel árbol y del tronco saldrán tantas monedas como quieras.

Dicho esto, desapareció. El muchacho lo probó enseguida y les salieron monedas hasta que dijo basta! Los llevó a su madre y ya nunca más sufrieron hambre. Cuando se les acababan los dineros, volvía al tronco y siempre encontraba. Bien que su madre le preguntaba por el origen del dinero, pero el no se lo explicó hasta que le llegó el día en que tenía que marchar. Ella, muy triste le dijo:

—Hombre, más habría valido ser pobres toda la vida y tenerte a mi lado!

Pero había que partir y se fue. Caminando, caminando, al cabo de muchos días, llegó al castillo del rey de los pájaros.

—¿Sabríaís decirme donde está el castillo de Irás y no volverás?

—Lo que es por mí, no lo sé —dijo el rey— pero ahora viene la grulla y se lo preguntaremos.

Efectivamente, la grulla lo sabía.

Cuando el muchacho llegó, Pedro de la Magia le dijo:

—Estoy contento de que me hayas obedecido. Me has de obedecer en todo, porque sinó te pasará como a éstos. Y le llevó a unas habitaciones llenas de hombres jóvenes colgados por la barba.

Después le mandó que fuera al lavadero, donde encontraría tres montones de plumas blancas, de tres palomas, para que le llevara uno de los montones.

Pero mientras estaba cogiendo las plumas, oyó la voz de una de las palomas que le dijo que aquello era su vestido y le explicó:

—Nosotras somos las tres hijas de Pedro de la Magia, que siempre que nos venimos a bañar nos convertimos en palomas. No te llesves las plumas y no hagas nunca nada de lo que te mande mi padre sin consultármelo. Yo soy la hija menor y me llamo Blancaflor.

Juan la obedeció y cuando Pedro de la Magia le preguntó por las plumas él le dijo que le habían pedido que no las tocara.

Para el día siguiente, le mandó que separara una mezcla de grano en tres montones. Juan fue a encontrar a Blancaflor que le dijo:

—Esta noche te quedas detrás de la puerta y oirás una voz que dirá: Un grano por semilla, un grano por semilla, y tu le respondes: Un grano, no, todos sí. Un grano no, todos, sí.

11. Blancaflor. Ms. de Sara Llorens. Recogida a Joan masovero de Ca'n Martorell. 1902. carpeta nº 24. I.M.H. transcripción de Joana M^a Colomar.

Y todos los granos irán hacia su propio montón. Al día siguiente, Pedro de La Magia le dió otro trabajo. Tenía que domar un caballo salvaje, y también en esto le ayudó Blancaflor, diciéndole que había de pegar tanto como pudiera al caballo, que era su padre. El trabajo siguiente fue el de arancar los olivos de un campo, ararlo, sembrarlo, segar, moler el grano y hacer una torta para el desayuno. Blancaflor le dijo:

—Coge un hacha y córtame en trozos muy pequeños y ponlos en una botella, después los tiras por el campo y por la mañana yo misma te traeré la torta.

Esto le costó mucho a Juan, porque se resistía a trocear a Blancaflor, y cuando finalmente lo hizo, dejó entero el dedo meñique de la mano derecha.

Cuando Juan llevó la coca a Pedro de la Magia, éste sospechó que había una confabulación con su hija. Entonces le dijo que como premio a su obediencia le concedería la mano de una de sus hijas, la que él escogiera entre las manos que asomarían por una ventana. He aquí que reconoció a Blancaflor por el dedo meñique, que ahora había quedado vacío, y siguiendo los consejos de Blancaflor, no soltó la mano, hasta que la muchacha salió de detrás de la ventana, porque sinó, Pedro de la Magia la habría cambiado por otra de las hijas.

Se casaron pues, y cuando se retiraron a dormir, Blancaflor advirtió a Juan de las intenciones de su padre, que quería matarlos mientras durmiesen. Así que envió al muchacho a preparar al caballo que corría como el pensamiento, mientras ella

escupía en el suelo, ya que su saliva tenía la virtud de hablar en su lugar.

Juan se equivocó y ensilló el caballo que corría como el viento. Mientras, en el castillo, el padre iba preguntando a Blancaflor si ya dormía, pero la saliva contestaba por ella hasta que se secó. Entonces el padre soltó una viga con la que creyó que los había aplastado en la cama.

A la mañana siguiente, cuando vió que habían escapado, mandó a un criado, con el caballo que corre como el pensamiento, para que los alcanzara. Como aquel caballo corría más que el que habían cogido los muchachos, enseguida les alcanzó.

Juan, espantado, dijo:

—Ay! Pobres de nosotros, ahora si que nos matan!

—No te espantes, hombre, que yo sé un punto más que mi padre. Por mucho que haga no nos alcanzará.

Y lanzó tras de sí un cuadro, que se convirtió en un altar, y Juan se convirtió en un sacerdote a punto de empezar la misa, y aunque el criado de Pedro de la Magia le preguntaba una y otra vez si había visto a la pareja cabalgando, siempre le contestaba:

—Pronto empezaré la misa.

Cuando el criado volvió al castillo Pedro de la Magia le dijo:

—Ay, borrico! Si eran ellos! Vuelve ahora mismo y tráemelos.

Cuando volvía a alcanzarlos, la muchacha echó un peine al suelo, y ella se quedó convertida en huerta, y Juan en hortelano, que solo contestaba a las preguntas del criado:

—Escoge lo que quieras, coles, coliflor, escarola, ... lo que quieras.

Cuando el criado lo explicó a Pedro de la Magia, éste mandó a otro criado a perseguirlos, pero cuando se acercaba, la muchacha tiró un cuchillo al suelo y surgió un bosque de cuchillos y pinchos, imposible de atravesar.

Cuando Pedro de la Magia lo supo, cogió el mismo el caballo y fué tras ellos.

Así que le vió llegar, Blancaflor tiró detrás de sí un espejo que se transformó en un ancho mar, y claro, Pedro de la Magia no lo pudo pasar, pero gritó a su hija desde la otra orilla:

—Ay Blancaflor, Blancaflor! Tanto que has hecho por Juan y ya verás como te lo pagará!. Cuando llegue a su pueblo, abrazará a su madre y no se acordará más de ti.

Y aunque él le prometió que esto no pasaría, no hizo más que llegar a su casa y ya no se acordó más de ella.

Blancaflor apiló unas cuantas piedras y del montón salió una casa, y se quedó a vivir allí. Todos los que veían a la muchacha se querían casar con ella, pero ella los rehusaba a todos.

Un día, fueron tres jóvenes a ronderla, y uno de ellos era Juan, que no la reconocía. Le pidieron que les dejase dormir con ella, una noche cada uno, y ella accedió. La primera noche le tocó a uno de los otros, y cuando ya subían a la escalera para ir a la cama, Blancaflor dijo:

—He de ir a cerrar las puertas que las he dejado abiertas.

—No bajéis vos, que ya iré yo —dijo el chico. Pero por mucho que intentó cerrarlas, cuando una se cerraba, la otra se abría, y así pasó toda la noche.

Al día siguiente, por la noche, se le presentó el siguiente. Cuando ya subían por las escaleras de la habitación, la muchacha dijo:

—Me he olvidado de regar las flores y se me morirán. Voy a regarlas.

—No vayáis, Blancaflor, ya iré yo —dijo el muchacho. Y bajó al jardín, pero cuando una planta se reavivaba, otra se marchitaba, y así estuvo toda la noche.

La tercera noche le tocó el turno a Juan. Él no tuvo que cerrar puertas ni regar flores. Durmió con Blancaflor, pero no la reconoció.

Al cabo de un tiempo, Juan preparó su boda con otra chica del pueblo, pero cuando estaban a punto de casarse, se puso muy enfermo. Tan mal estaba que el médico dijo que no tenía cura. Entonces Blancaflor se presentó y pidió permiso para verlo.

—Ya puedes subir —dijo la madre. De hecho ya está muerto.

Ella subió. Hizo que toda la gente saliera, cogió un palo y empezó a preguntarle si se acordaba de las tres palomas que se bañaban en el lavadero. Cuando él le decía que no, le pegaba con el palo. Le volvía a preguntar si se acordaba de las pruebas que tuvo que pasar y como ella le había ayudado. Cuando él le contestaba que no, ella le volvía a golpear con el palo. Así se lo fué preguntando todo hasta llegar al punto en que su padre le advirtió que él la olvidaría en cuanto llegase a su pueblo. En este momento, Juan empezó a recordar y cayó en la cuenta.

—Si tu eres mi mujer! —dijo con alegría. Y se quiso levantar en segui-

da diciendo que estaba curado y que se quería casar con Blancaflor. En seguida se casaron y fueron felices. (contado a Sara Llorens, por Joan, masovero de Can Martorell. 1902).

Este cuento, que recuerda, por su complejidad, los cuentos recogidos por Afanasiev, en Rusia, nos muestra el camino iniciático del héroe, cruzando los dominios de la muerte, del más allá, del cual no puede volver sin la ayuda de alguien del mismo más allá, ya que la lógica de los vivos no puede servirle allí. El viaje de ida, ya nos hace pensar en los difuntos, puesto que la grulla, que le informa sobre la situación del castillo, es, con la cigüeña, una antigua transportadora de almas. El viaje de vuelta, repasa todas las etapas seguidas por los difuntos en muchas culturas, en sus escatologías: las ceremonias religiosas, el entierro, el bosque intransitable, y el mar, que separa a los vivos de los muertos. Todos estos pasos los sigue la pareja, inversamente al proceso de la muerte. Hacerlo, comporta el olvido, y si se olvida lo que se ha aprendido, no se puede pasar a la etapa siguiente de la vida adulta y plena. La construcción de la casa de Blancaflor, con un montón de piedras, no puede ser más significativa, ya que las piedras amontonadas en un punto, indican una entrada y comunicación con el inframundo. La vida del protagonista corre peligro, porque no ha superado el paso iniciático. Retornar, pasar, significa haber adquirido la sabiduría, que es la propia Blancaflor. Ésta, debe valerse de una estrategia que deriva de la lógica del más allá (los garrotazos, como remedio paradójico para curar). Por

esto se requiere la segunda boda en el mundo de los vivos.

Si tenemos en cuenta esta enseñanza, podemos ver que la boda primera no fue la solución a los problemas del héroe, bien al contrario, con ella se desencadena la persecución, que se complementará por el olvido en la otra orilla. Ninguno de los dos mundos admite un intruso. Sólo la maduración y la sabiduría pueden retornar la memoria, haciendo visibles las dos partes.

Como vemos, todos estos ejemplos nos muestran que el itinerario seguido por los cuentos es mucho más largo y complejo que el que termina en las bodas, por sí mismas. Detrás de ellas, hay el camino iniciático, sembrado de obstáculos, y la adquisición de la sabiduría, que es el verdadero final feliz, y no las perdices o los confites del banquete, que las versiones edulcoradas e internacionalizadas nos hacen tomar demasiado pronto, mutilando el verdadero significado del cuento.

Porque cometemos una injusticia con los cuentos si los encerramos en la habitación de los niños. Los cuentos son modelos para la acción, que deberían acompañarnos siempre, porque siempre encontraremos en ellos una respuesta adecuada si sabemos preguntarles. Pero las ideologías dominantes, han escogido el camino fácil, el de mutilar la narración para ajustarla a la moraleja que les convenía, confiando en el atractivo pedagógico de los cuentos, igual como la publicidad se aprovechó de la fuerza de los refranes para fabricar sus slogans.

Las mutilaciones de los cuentos no dejan pues ver el verdadero suje-

to y objetivo de los mismos, la persona, como un todo. El corpus de los cuentos de los pueblos nos hablará a nuestro interior, siempre que los respetemos como un todo, porque es como un todo, que trata de la persona humana y de los momentos importantes en que hemos de tomar decisiones para la vida.

Bibliografía

- Afanásiev, A. *Cuentos Populares Rusos*. I-II. Anaya. Madrid. 1983.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity*. The Univ. Of Winsconsin Press. 1997.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Knopf. N.Y. 1976.
- Cerda, Hugo. *Literatura infantil i clases sociales*. Akal. Madrid. 1982.
- Chevalier, Maxime. *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Editorial Crítica. Madrid. 1983.
- Llorens, Sara. *La Ventafocs*. Ms. Carpeta n. 1. Instituto Municipal de Historia. Barcelona. Transcribió Irma Martínez.
- *Blancaflor*. Ms. Carpeta n. 24. I.M.H. Transcribió. Joana M^a Colomar. En curso de publicación, toda la obra de Cuentos y Leyendas recogidas por Sara Llorens. Obra dirigida por la autora de este artículo.
- Maspons i Labròs, Francesc. *Contes Populars Catalans*. Barcino. Barcelona. 1952.
- Pedrosa, José Manuel. *Las dos sirenas i otros estudios de literatura tradicional*. Siglo XXI. Madrid. 1995.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Edit. Fundamentos. Madrid. 1987.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Los cuentos maravillosos españoles*. Crítica. Barcelona. 1987.
- Siniavski, André. *Ivan le Simple*. Albin Michel. Paris, 1990.
- Thos i Codina, Terenci. *Llibre de la Infantesa*. Barcelona. 1866.
- Zipes, Jack. *The Brothers Grimm*. Routledge. N.Y. 1988.
- *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Routledge. 1986.