

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Análisis de algunos cuentos de hadas publicados
por la escritora costarricense María Isabel Carvajal
Quesada (Carmen Lyra)“

verfasst von

Regina Maria Cornelia Sauberer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Romanistik UG 2002

Betreut von:

Mag. Dr. Margit Thir, Privatdoz.

“Los cuentos de la tía Panchita eran humildes llaves de hierro que abrían arcas cuyo contenido era un tesoro de ensueños.” (Lyra 2012: 8)

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a la hermana Leonor María Balladarez Martínez y a Eimilyn Bravo Chacón quiénes me ayudaron a encontrar un tema para mi trabajo, recomiéndome los *Cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra.

Además, quiero agradecer a Marta Rapalino la persona que, a pesar de tener un bebé de algunos meses, aceptó corregirme mi trabajo. No debo olvidar a la hermana Leonor quien también me corrigió un análisis de un cuento.

También quiero dar las gracias a mi tutora, la profesora Mag. Dr. Margit Thir, quien me respondió a todas mis preguntas y que siempre estaba dispuesta a ayudarme.

Índice	
Introducción.....	1
Estructura del trabajo	4
A. Parte teórica	5
1. Historia de la investigación del cuento.....	6
1.1. Teorías sobre el origen y la distribución del cuento	6
1.1.1. Teoría indogermánica.....	7
1.1.2. Teoría antropológica.....	9
1.1.3. Teoría india.....	11
1.1.4. Teoría histórico-geográfica de la escuela finlandesa.....	13
1.2. El sistema de clasificación de cuentos de Antti Aarne y Stith Thompson	15
1.3. Teorías y métodos de Vladimir Propp	18
1.3.1. <i>Morfología del cuento</i>	19
1.3.2. <i>Las raíces históricas del cuento</i>	23
2. Definiciones	26
2.1. Cuento.....	26
2.2. Cuento de hadas	28
3. Teoría y método del trabajo	30
3.1. La textualidad.....	31
3.2. Ritos	33
3.2.1. La iniciación.....	33
3.2.2. La sustitución regia.....	39
3.3. Pasos de un análisis y de una interpretación de textos.....	42
B. Parte analítica.....	44
4. Análisis de cuentos elegidos de la colección <i>Cuentos de mi tía Panchita</i> publicada por María Isabel Carvajal Quesada.....	45
4.1. Datos sobre la emisora María Isabel Carvajal Quesada	45

4.2.	<i>Cuentos de mi tía Panchita</i> por María Isabel Carvajal Quesada	48
4.3.	Análisis de los cuentos	50
4.3.1.	<i>La negra y la rubia</i>	50
4.3.1.1.	Datos sintéticos del contenido del texto	50
4.3.1.2.	Averiguación del género y de la organización formal.....	50
4.3.1.3.	Resumen del texto	52
4.3.1.4.	Identificación de la macroestructura.....	55
4.3.1.5.	Averiguación del tema.....	58
4.3.1.6.	Estudio sobre el desarrollo del tema	59
4.3.1.7.	Intertextualidades	60
4.3.1.8.	Referencia del texto	62
4.3.1.9.	El mensaje del texto	66
4.3.2.	<i>Salir con un domingo siete</i>	68
4.3.2.1.	Datos sintéticos del contenido del texto	68
4.3.2.2.	Averiguación del género y de la organización formal.....	68
4.3.2.3.	Resumen del texto	69
4.3.2.4.	Identificación de la macroestructura.....	70
4.3.2.5.	Averiguación del tema.....	72
4.3.2.6.	Estudio sobre el desarrollo del tema	73
4.3.2.7.	Intertextualidades	73
4.3.2.8.	Referencia del texto	75
4.3.2.9.	El mensaje del texto	76
4.3.3.	<i>La Flor del Olivar</i>	77
4.3.3.1.	Datos sintéticos del contenido del texto	77
4.3.3.2.	Averiguación del género y de la organización formal.....	77
4.3.3.3.	Resumen del texto	78
4.3.3.4.	Identificación de la macroestructura.....	80

4.3.3.5.	Averiguación del tema.....	83
4.3.3.6.	Estudio sobre el desarrollo del tema	83
4.3.3.7.	Intertextualidades.....	84
4.3.3.8.	Referencia del texto	84
4.3.3.9.	El mensaje del texto.....	86
4.3.4.	<i>El Pájaro Dulce Encanto</i>	87
4.3.4.1.	Datos sintéticos del contenido del texto	87
4.3.4.2.	Averiguación del género y de la organización formal.....	87
4.3.4.3.	Resumen del texto	88
4.3.4.4.	Identificación de la macroestructura.....	92
4.3.4.5.	Averiguación del tema.....	96
4.3.4.6.	Estudio sobre el desarrollo del tema	96
4.3.4.7.	Intertextualidades.....	97
4.3.4.8.	Referencia del texto	97
4.3.4.9.	El mensaje del texto.....	98
4.3.5.	<i>La casita de las torrejitas</i>	100
4.3.5.1.	Datos sintéticos del contenido del texto	100
4.3.5.2.	Averiguación del género y de la organización formal.....	100
4.3.5.3.	Resumen del texto	101
4.3.5.4.	Identificación de la macroestructura.....	103
4.3.5.5.	Averiguación del tema.....	105
4.3.5.6.	Estudio sobre el desarrollo del tema	105
4.3.5.7.	Intertextualidades.....	105
4.3.5.8.	Referencia del texto	106
4.3.5.9.	El mensaje del texto.....	107
5.	Resumen	109
6.	Bibliografía.....	111

6.1.	Literatura	111
6.2.	Fuentes del internet.....	117
7.	Anexo.....	119
7.1.	Texto completo del cuento <i>La negra y la rubia</i> (páginas 67-72).....	119
7.2.	Texto completo del cuento <i>Salir con un domingo siete</i> (páginas 78-81)	127
7.3.	Texto completo del cuento <i>La Flor del Olivar</i> (páginas 64-66).....	132
7.4.	Texto completo del cuento <i>El Pájaro Dulce Encanto</i> (páginas 73-77)	136
7.5.	Texto completo del cuento <i>La casita de las torrijas</i> (páginas 61-63)	144
7.6.	Zusammenfassung.....	148
7.7.	Lebenslauf/ CV.....	150

Introducción

El cuento es la forma de la poesía con la cual el ser humano entra en contacto más temprano. Para la mayoría de nosotros pertenece a las impresiones infantiles más sostenibles. Aunque como adultos no oyemos o leemos cuentos todavía los conocemos. Esto muestra la influencia que tienen en la vida humana (véase: Röhrich 1993: 9). Es decir que los humanos piensan en relatos. Ya como niños usamos los cuentos, los mitos y las leyendas para orientarnos y para desarrollar y ordenar nuestro concepto del mundo (véase: Heinrich; Schmidt 2009: 142).

Los cuentos no fueron contruidos para ser cuentos de niños, sino fue un bien narrativo de adultos, en especial en sociedades analfabetas. Allá la narración contada sustituyó el libro y el periódico. El cuento sirvió para mitigar las exigencias de información, de tradición y de entretenimiento, así como las ganas de reír, la manía de cotilleo y el hambre de sensaciones (véase: Röhrich 1993: 9).

Junto con los cuentos de los hermanos Grimm el grupo de destino empezó a dirigirse a los niños (véase: Pöge-Alder 2011: 170). ¿Pero de dónde viene el amor de los niños para los cuentos? El vivir espiritual del niño es un vivir figurativo. El niño no sólo en el sueño vive en un entendimiento figurativo de cosas, sino que también al estar despierto. La forma del cuento es muy complaciente para las imaginaciones de los niños, porque les da líneas claras, figuras brillantes y episodios cerrados entre sí. Además, hay pasos rápidos como milagros y transformaciones y hay contrastes fáciles como: pobre-rico, viejo-joven, lindo-feo y bueno-malo. El desplazamiento rápido de un lugar a otro y de episodio a episodio corresponde a la exigencia de camino de la fantasía infantil. El cuento anima la imaginación del niño. Al mismo tiempo el niño comprende procesos y metas espirituales y anímicas. El niño memoriza la imagen de los humanos que los cuentos le dan. Por eso es favorable que la imagen sea sincera. Ven al humano como una persona que recibe tareas y que

tiene que resolverlas con su propia fuerza y con la ayuda de colaboradores de este y del otro mundo (véase: Lüthi 1961: 17s.).

Los cuentos contienen la esperanza de toda la gente, que lo malo desaparece de todo el mundo, que lo bueno es recompensado y que el pobre también alcanza su derecho y su suerte. Así que emocionan los sentimientos y los deseos que en toda la gente viven. Además, los cuentos representan la sociedad en la que fueron contados y nos describen caminos de maduración y de emancipación. Los cuentos empiezan con un conflicto familiar, a partir de lo que los héroes se independizan y salen de la casa (véase: Röhrich 1993: 10).

El final de los cuentos no sólo nos da una satisfacción de deseos materiales, sino que también nos da una satisfacción interna. La satisfacción de deseos materiales es mostrada por el fin en el que el héroe recibe riqueza y gloria. Pero no sólo es importante ver la riqueza material, sino que también otra riqueza. El cuento nos explica que sólo podemos alcanzar la riqueza verdadera por la situación de la pobreza (véase: Röhrich 1993: 11).

Recibimos un sentimiento de confianza en sí mismo al oír y al comprender de aventuras pasadas. Confiamos en que pasa lo que pasa en el cuento, el buen final siempre viene (véase: Röhrich 1993: 11). Aunque el héroe se enfrenta a problemas aparentemente insolubles sabemos que al final logra salvarlos.

El interés por los cuentos es muy grande. No en vano hay tantos estudios que se ocupan del origen y de la distribución de los cuentos. Además, también hay investigaciones que se dirigen a la estructura del cuento. Los romanistas Miguel Metzeltin y Margit Thir, por ejemplo, averiguaron un esquema de pasos según el que se puede hacer un análisis y una interpretación de cuentos, así como esquemas para los ritos de iniciación y de una sustitución regia. Yo por primera vez llegué en contacto con esta forma de análisis durante el semestre de invierno de 2013/2014 cuando hice una clase con Miguel Metzeltin. Aprendí que los cuentos son más que sólo entendimiento. Los cuentos también contienen muchos mensajes como, por ejemplo, que no debes renunciar si te sientes afrontado a un problema insoluble, porque algún día con la ayuda de

objetos o de personas logras solucionarlo. Así que de los cuentos no sólo los niños, sino que también los adultos pueden aprender mucho y esto es lo que me fascina y es la causa por la cual decidí dedicarme en mi trabajo de máster al análisis de cuentos de hadas.

¿Por qué elegí cuentos de hadas de una autora costarricense? En verano de 2012 estuve dos meses en Costa Rica y allí trabajé voluntariamente con 30 niñas. Y como ya hemos visto con el trabajo de los hermanos Grimm los cuentos cambiaron a ser para niños. Además, para mí es muy fascinante que haya tantas versiones de los cuentos que, por una parte, contienen muchas semejanzas como la estructura y, por otra, también tienen diferencias como los métodos de solucionar los problemas.

Estructura del trabajo

El presente trabajo se ha estructurado en dos partes que luego están subdivididas en subcapítulos.

La primera parte se dedica a la teoría y está dividida en tres capítulos. El primer capítulo trata de dar una imagen de la historia de la investigación del cuento y de algunas teorías que existen sobre el origen del cuento (capítulo 1.1.). Además, serán explicados el sistema de clasificación de cuentos (capítulo 1.2.) y las teorías y métodos de Vladimir Propp (capítulo 1.3.).

A continuación (capítulo 2.) serán explicados los términos *cuento* y *cuento de hadas* para poder entender mejor la diferencia.

A este capítulo será añadido un capítulo que se dedica a la teoría y al método del presente trabajo (capítulo 3.), en el cual también serán explicados los dos ritos: la iniciación (capítulo 3.2.1.) y la sustitución regia (capítulo 3.2.2.). Al final de este capítulo serán mostrados los pasos de un análisis de Metzeltin y Thir (2012: 29s.) que serán tomados como índice en la segunda parte, la parte analítica.

La parte analítica se dedica al análisis de cinco cuentos de hadas elegidos de la autora costarricense María Isabel Carvajal Quesada. El análisis está repartido en tres capítulos: los datos sobre la emisora (capítulo 4.1.), una contextualización de los cuentos (capítulo 4.2.) y el análisis de los cuentos (capítulo 4.3.).

Los cuentos elegidos fueron tomados por ser cuentos de hadas. Por falta de resúmenes de los cuentos, los resúmenes en este trabajo fueron escritos por la autora misma del presente trabajo.

A. Parte teórica

1. Historia de la investigación del cuento

Cuando los hermanos Grimm empezaron a acumular sus cuentos el término *cuento* ya tenía una definición similar a la de hoy. En 1809 Heinrich Campe escribió que lo contado es algo inventado y de esta manera algo falso. Él dijo que el cuento era un cuento inventado y no estaba pensado para decir la verdad. Por eso hay que decir que los cuentos se encuentran entre los polos de la realidad (el reporte) con una tendencia fuerte a lo irreal (la hablilla). Pertenecen también a las características de los cuentos que son portadores de la realidad de diferentes siglos y que son milagros elementales. Una obra de arte dispone de una estructura que se estabiliza en cuentos de hadas a modos típicos de acción (véase: Pöge-Alder 1994: 6).

Según comparaciones de cuentos diferentes se puede decir que no sólo hay diferencias, sino que también coinciden en muchos motivos, series de motivos y cuentos completos en pueblos que tienen un origen muy lejano. A partir de los hermanos Grimm investigadores de cuentos de todo el mundo colectaron cuentos de diferentes pueblos. Al analizar los cuentos llegaron al punto de que conllevan muchas paralelas e intentaron encontrar explicaciones de este fenómeno en el origen y en la distribución (véase: Pöge-Alder 1994: 6). De este intento se crearon varias teorías sobre el origen y la distribución del cuento. Algunas serán explicadas en el presente capítulo.

1.1. Teorías sobre el origen y la distribución del cuento

Dado que existen varias teorías me es imposible presentar todas, pero elegí las teorías más representativas entre las que destacan la teoría indogermánica (capítulo 1.1.1.), la teoría antropológica (capítulo 1.1.2.), la teoría india (capítulo 1.1.3.) y la teoría histórico-geográfica de la escuela finlandesa (capítulo 1.1.4.).

1.1.1. Teoría indogermánica

Los representantes de esta teoría son los hermanos Grimm, quienes con su trabajo de coleccionar cuentos a inicios del siglo XIX son nombrados los verdaderos fundadores de la investigación de cuentos. De todas las colecciones de cuentos la de los hermanos Grimm es la más conocida y la más distribuida. Pero los hermanos Grimm no sólo coleccionaron cuentos, sino que también publicaron un libro de consulta y de comparación en el que están escritas todas las variantes y fuentes de las versiones impresas. Este libro de consulta y de comparación también contiene el lugar donde fue registrado. Con este trabajo crearon el fundamento de la investigación comparativa de cuentos (véase: Pöge-Alder 1994: 26).

Los hermanos Grimm querían con su trabajo escribir una historia de la materia y del motivo de la poesía épica de la Edad Media de pueblos germánicos, románicos, celtas, eslavos y de la Edad Antigua india, griega y oriental. Para alcanzar esto necesitaron estudios que tenían como objetivo comparar los cuentos histórico-evolutivamente. El pasado ofició como lugar de conservación, en el cual se conservaban contenidos que estaban conectados por líneas de tradición con el presente. Al mismo tiempo a los hermanos Grimm no les interesaban la formación lingüística y estilística y la personalidad del contador de cuentos (véase: Pöge-Alder 1994: 26s.).

Más tarde el trabajo de los hermanos Grimm se convirtió en la teoría indogermánica. El fondo de la teoría indogermánica encierra el pensamiento de que los cuentos pueden ser atribuidos a una herencia común. Esto significa que había algo de lo que nació la tradición de los cuentos y a partir de mucho tiempo esta tradición se extendió. También se concentraron en la distribución espacial, que conlleva semejanzas aunque tiene orígenes espaciales y temporales diferentes. Por la semejanza de la lengua de los pueblos los hermanos Grimm se concentraron en los continentes Europa y Asia. Pero esta vista es muy restringida a los dos continentes, además, hay la posibilidad de la caminata de los cuentos de un pueblo a otro. Asimismo, también tienen en la

mente que en diferentes países se habrían podido crear independientemente los mismos cuentos o muy similares (véase: Pöge-Alder 1994: 31ss.).

De esto podemos formar tres tesis de los hermanos Grimm de la siguiente manera:

Erstens gelten die Märchen vorrangig als ein **Erbe**, das aus dem gemeinsamen geistigen Besitz dem grundlegenden Mythos eines ursprünglichen einheitlichen "Volksstammes", für das deutsche Märchen vor allem des indogermanischen überliefert ist.

Zweitens könnten darüber hinaus Märchen in ihrer Gesamtheit ein **Wandergut** bilden, das als solches über große Zeiträume hinweg weitergegeben und verändert (tradiert) wurde.

Drittens könnte das Märchen als eine aus den grundlegenden **Gemeinsamkeiten** des **menschlichen Lebens herauswachsende** und diese in sich bergende Erzählform der Volksdichtung ebenso auch an allen Stellen der Welt entstanden sein und daher gleiche Züge aufweisen (Pöge-Alder 1994: 34).

Estos tres puntos no aparecieron al mismo tiempo, sino que los hermanos Grimm ampliaron su teoría después de algún tiempo. Pero hay que decir que todas las tesis tienen seguidores. La primera tesis tiene como seguidor Carl Wilhelm von Sydow, quien también creyó por error que los hermanos Grimm sólo querían enfocarse en cuentos de hadas, que tienen semejanzas con los mitos. Su intento de deducir el origen del cuento de mitos fracasó (véase: Pöge-Alder 1994: 34s.).

Las dos siguientes tesis también aparecieron en otros estudios posteriores de los que se desarrollaron otras teorías, que serán explicadas más tarde (véase: Pöge-Alder 1994: 35). Para dar un ejemplo: El segundo punto es tomado por Benfey en su teoría india (véase capítulo 1.1.3.).

Pero otro punto que llama la atención es la concentración de los dos hermanos a los mitos. Los dos hermanos creían que la fuente del cuento es el mito, pero esta vista se renovó más tarde a lo contrario por Andrew Lang (teoría antropológica (capítulo 1.1.2.)) y se acercó más tarde otra vez al mito por Wesselski (véase: Lüthi 2004: 63).

1.1.2. Teoría antropológica

Esta teoría resultó de colecciones de cuentos que ya había especialmente en los pueblos primitivos que llevaron a la transmisión de teorías antropológicas a los cuentos populares. Ellos incluyeron los materiales del estudio de los pueblos de todos los continentes especialmente de los pueblos primitivos. Empezaron con informes de viajeros poco científicos, con materiales de todo el mundo y más tarde con colecciones científicas que servían como base para el desarrollo hasta llegar al antropólogo Tylor (véase: Pöge-Alder 1994: 82).

Dentro de la antropología se crearon bases teóricas que contenían la poligénesis y la evolución que servían para la explicación de paralelas etnográficas. Los representantes de esta teoría querían encontrar las semejanzas humanas de todo el mundo, que deberían formar la base de múltiples cuentos que son muy similares. Así que de una base general de la humanidad o de elementos básicos que surten el mismo efecto se crearon cuentos independientemente en diferentes lugares del mundo. Por eso conllevan rasgos similares (véase: Pöge-Alder 1994: 83).

Las bases de esta teoría llegaron del trabajo de Theodor Waitz, quien se dedicó a preguntas antropológicas como el inicio y los desarrollos de la humanidad. Con su trabajo “Antropología de los pueblos primitivos” a mitad del siglo XIX creó una base en cuanto a la concepción y la elaboración de materiales encontrados que más tarde también era importante en la investigación de cuentos (véase: Pöge-Alder 1994: 83).

Otra persona que se ocupaba del desarrollo de la humanidad fue Adolf Bastian. Él opinó que todos los pueblos recorrieron por los mismos pasos de desarrollo. Después de haber traído muchas paralelas etnográficas, él tenía que aclararlas. Para hacer esto tenía que formar objetos de comparación de la misma especie. Estos objetos fueron productos de la mente humana. La mente humana produce pensamientos elementares en los que se destacan las creaciones del ser humano. Esto significa que Bastian buscó la explicación a la pregunta por qué los pueblos primitivos en todo el mundo recorren por los

mismos pasos de desarrollo a través de la mente humana y de sus pensamientos. Los pensamientos elementares son los mismos en todos los pasos del desarrollo de la humanidad. Se pueden adquirirlos, por ejemplo, a través de la observación de la cultura material y mental, en forma de su concepción religiosa, de organizaciones sociales y de su forma económica. Según Bastian las creaciones del pensamiento deberían ser analizadas, clasificadas, organizadas y definidas según proposiciones necesarias en las que están relacionadas con el medio ambiente y uno con otro. El trabajo de Bastian fundó el desarrollo paralelo de la psique humana (véase: Pöge-Alder 1994: 89s.).

Los dos trabajos ya mencionados de Waitz y Bastian le sirvieron a Edward Burnett Taylor (1832-1917) como fundamento. Pero él también se dedicó a la concepción de mitos como alegorías. Siguiendo los trabajos de Waitz y Bastian buscó las causas de las diferencias entre los pueblos en su desarrollo y no en su procedencia. Según Taylor los pasos de desarrollo son los mismos independientemente de la raza y aparecieron en diferentes lugares en diferentes tiempos. Si se pudiera hablar de un desarrollo progresivo, haría tres posibilidades de cómo un conocimiento llegó a un determinado lugar de encuentro: por invención propia, por herencia de ancestros en una región muy lejana o por transmisión de una raza con otra (véase: Pöger-Alder 1994: 96).

Taylor estableció el término *Survival (resto)* en la etnología, que hasta hoy en día es un término muy importante. Este término caracterizó elementos culturales que sobrevivieron de culturas viejas y que se mantuvieron como restos aislados en culturas jóvenes. El término *resto* y las imaginaciones de la creación del cuento de clases de edades diferentes que fueron connotadas con el término fueron seguidos en diversas investigaciones antropológicas hasta la labor de Woeller de la investigación de cuentos en la RDA (véase: Pöge-Alder 1994: 96s.).

Para mencionar a una persona que utilizó la tesis de Taylor y el método comparativo hay que mencionar a Andrew Lang (1844-1912). Los utilizó con cuentos de todas las naciones sin fijarse en las circunstancias temporales y

espaciales. Su método se basa en una doble hipótesis. Por una parte, incluye que se puede adquirir suficientes informaciones de pueblos bajos y retrógrados. Y, por otra parte, sospecha que las razas civilizadas pasaron por el estatus de pensar y de tratar o adoptaron mucho de esta fase de desarrollo. Esto significa que Lang se basa en condiciones mentales similares que pueden desarrollar costumbres semejantes y consecuentemente también pueden desarrollar narraciones independientemente de la identidad de la raza o de prestaciones de ideas y formas de vivir (véase: Pöge-Alder 1994: 98s.).

Todas estas tesis aquí mencionadas fueron reutilizadas en sus principios por Propp, a quien le dedico un propio capítulo (capítulo 1.2.).

1.1.3. Teoría india

A partir de múltiples investigaciones en la primera mitad del siglo XIX se encontraron fuentes de cuentos también fuera de Europa Central. Aquí también pertenece la labor del fundador de la teoría india, quien es el indianista Theodor Benfey. Él tradujo al alemán los cuentos y narraciones del Pañcatantra, uno de los más famosos trabajos de la literatura india, y expuso su distribución y cómo influyeron en la literatura del Oriente Próximo, África del Norte y Europa. La consecuencia de los estudios fue la creación de la teoría india (véase: Pöge-Alder 1994: 49).

Los puntos fundamentales de la teoría de Benfey existen en la suposición de que casi todos los cuentos y narraciones del “Pantschatantra” nacieron originalmente del indio y del budismo. La tesis de la teoría india comprende la migración de cuentos y de la materia de contar del país de origen a casi todo el mundo. Esto significa que él piensa que casi todos los cuentos vienen de India. Además, opina que por la misma religión (el budismo) se extendió la literatura, que antes del siglo X fue extendida probablemente sólo por la transmisión oral, a los países vecinos de India. De China vino a Tíbet y de allí a Mongolia. Los mongoles gobernaron dos siglos en Europa y de ahí viene la distribución de las concepciones indias a Europa. En general se puede decir que la distribución de

cuentos, fábulas y narraciones indias fue realizada por los pueblos islámicos y budistas (véase: Pöge-Alder 1994: 50s.).

Además, Benfey dice que la transmisión constante es más significativa que los cambios que reciben los cuentos populares por narraciones individuales. Se basa también en que hay transmisión escrita y oral y supone que las dos formas se influyen y se cambian característicamente. Asimismo, dice que los cuentos asiáticos y europeos se parecen tanto a los indios, que opina que fueron tan débiles que fueron absorbidos por los indios. En la peculiaridad de las narraciones Benfey notó que los cuentos indios absorbieron todo lo semejante de los pueblos diferentes (véase: Pöge-Alder 1994: 51s.).

Para Benfey el origen y la distribución de cuentos no es una teoría terminada, sino que quería buscar los orígenes de la mayoría de los cuentos que probablemente tienen orígenes indios. Para poder hacer esto tenía que comparar y ordenar históricamente los grupos de cuentos. Los resultados de Benfey iniciaron más investigaciones comparativas con las cuales descubrieron más detalles desconocidos del desarrollo de cuentos de India y de la literatura mundial (véase: Pöge-Alder 1994: 52s.).

Otro estudio que también trabajaba con un análisis histórico-comparativo para poder encontrar los orígenes de diferentes variantes de los cuentos es el de la escuela finlandesa, que será explicada en el siguiente capítulo.

Pero no sólo hay seguidores, sino que también hay oponentes que dicen que las paralelas que encontró a veces sólo se basan en algunos motivos y que para algunos cuentos europeos no se puede encontrar paralelas indias. Además, opinan que algunos tipos de narraciones habrían podido llegar desde Europa a India y que el motivo del animal agradecido también aparece en otros pueblos independientemente de India (véase: Lüthi 2004: 69).

1.1.4. Teoría histórico-geográfica de la escuela finlandesa

La escuela finlandesa se creó en Finlandia en un tiempo en el cual había un fuerte movimiento nacional. Desde la conquista y la cristianización en el siglo XII el país perteneció a Suecia. No hasta 1917 consiguió soberanía estatal y cultural. Antes de esto, después de la guerra entre Rusia y Suecia en 1808/1809, estaba bajo el poder ruso. A finales del siglo XVIII empezaron a crear una independencia finlandesa. Bajo el poder ruso no tenían posibilidades autónomas y sólo había traducciones de la biblia y otras obras religiosas en finlandés (véase: Pöge-Alder 1994: 63).

Aunque esta escuela se llama escuela finlandesa por el país de su origen Finlandia y porque hay muchos investigadores finlandeses no se puede decir que el origen finlandés tenía necesidad especial, porque está disponible internacionalmente. En Finlandia dio los primeros pasos para establecer un método histórico-geográfico-comparativo para la investigación de cuentos, que luego se extendió a todo el mundo (véase: Pöge-Alder 1994: 64).

Los defensores del movimiento nacional de Finlandia tenían gran interés en la formación de su lengua y literatura. Durante el reino del zar ruso Alejandro II (1855-1881) realizaron algunas reformas, entre las cuales se destacan el finlandés como lengua oficial, lengua de la literatura y lengua de la escuela. Además, querían crear la lengua finlandesa como lengua de la cultura para alcanzar con esta una literatura nacional. Para poder alcanzar esta meta tenían sólo el camino por la poesía popular, que era poco conocida fuera del país y sólo existía en la tradición oral (véase: Pöge-Alder 1994: 63).

Elias Lönnrot (1802-1884), quien recibió una beca de la sociedad de la literatura finlandesa en 1831, colectó transmisiones orales y las publicó en su colección de las canciones Kalevala. Esta colección más tarde se convirtió en el poema épico nacional. A partir de esta colección Julius Krohn (1835-1888) desarrolló el método histórico-geográfico. Su hijo Kaarle Krohn (1863-1933) le siguió con su trabajo experimentando si este método funciona o no. Para poder ver resultados lo experimentó con versiones de cuentos de animales. Al lado de

Kaarle Krohn Antti Aarne (1867-1925), su alumno, llegó a reputación mundial (véase: Pöge-Alder 1994: 63s.).

Kaarle Krohn y Antti Aarne fundaron la escuela finlandesa. En esta escuela siguieron el método geográfico del investigador de Kalevala Julius Krohn. La escuela parte de la convicción de que la historia del cuento no puede ser apuntada antes de que no hubiera sido investigado cada tipo del cuento. Los investigadores colectaron todas las versiones disponibles de cada tipo de contar y las ordenaron geográfica y cronológicamente si era posible. Además, las relacionaron. Con esta comparación querían llegar a una forma primitiva, un arquetipo de lo cual provienen todas las variantes presentes. De esta forma primitiva también querían localizar su patria y su tiempo de origen, los diferentes subtipos que existen en el lugar de difusión y plantear los caminos de travesía de los cuentos (véase: Lüthi 2004: 70).

Para ganar la forma primitiva hay que medir qué forma dentro de las versiones divergentes puede ser considerada con mayor probabilidad como original (véase: Lüthi 2004: 70s.). Existen diez puntos para llegar a la forma primitiva, que serán explicados aquí:

1. Está representada por la mayoría de los registros
2. Muestra el más grande lugar de difusión
3. Aparece en las versiones más viejas
4. Y mejores contadas
5. Es la versión más natural
6. Y consecuente
7. No puede ser adoptada de otro tipo de narración
8. La versión de la que las otras pueden ser deducidas más fácilmente como variantes locales
9. Está representada en el círculo exterior del lugar de difusión
10. Aparece en la patria del tipo de narración por otros indicios ya averiguados (véase: Lüthi 2004: 71).

De esta manera se puede encontrar rasgos primitivos del cuento con los cuales se puede crear un texto primitivo (véase: Lüthi 2004: 71).

Los representantes de esta escuela tienen en cuenta que los criterios no son inequívocos y que sus mensajes también se contradicen. De esta manera hay fuentes de errores que tienen que ser eliminadas. Pero, al otro lado, Walter Anderson, uno de los representantes de esta teoría, cree que con una prueba de sólo 20 o 30 variantes es posible encontrar la forma normal para poder encontrar la forma primitiva. Y esta forma debe servir como modelo (véase: Lüthi 2004: 71).

Para concluir, hay que decir que existen muchas teorías diferentes que a veces se basan en las anteriores. El trabajo más conocido es la colección de cuentos de los hermanos Grimm, pero también hay otros trabajos muy conocidos como, por ejemplo, el de Vladimir Propp (capítulo 1.3.) y también de Antti Aarne (capítulo 1.2.) que reciben un propio capítulo por su importancia para el siguiente análisis.

1.2. El sistema de clasificación de cuentos de Antti Aarne y Stith Thompson

La composición de catálogos, de clasificación de tipos y motivos es uno de los trabajos más impresionantes de los investigadores folklóricos del cuento. De validez internacional es la clasificación de tipos de los cuentos elaborada por Antti Aarne y ampliada por Stith Thompson (véase: Lüthi 2005: 110). Esta clasificación toma el término *cuento* en un sentido muy amplio (véase: Lüthi 2004: 16).

Aarne creó su sistema de números de los tipos a base de cuentos finlandeses, daneses y alemanes. Su trabajo fue publicado por primera vez en 1910. La segunda edición en lengua inglesa fue revisada y ampliada por Stith Thompson (1928). En 1961 Thompson publicó la tercera edición, que en aquel momento

tenía 588 páginas, que era siete veces más grande que la obra inicial (véase: Lüthi 2004: 16).

La clasificación de Aarne y Thompson distinguió entre cuentos folklóricos ordinarios, cuentos de animales y chistes y anécdotas (véase: Lüthi 2005: 110 y Aarne; Thompson 1995: 7). Las innumerables versiones de cuentos que existen en todo el mundo son reducidas a tipos fundamentales (véase: Lüthi 2005: 110). La clasificación empieza por los cuentos animales de los cuales existen 299 tipos y que están agrupados de la siguiente manera: animales salvajes (1-99), animales salvajes y animales domésticos (100-149), el hombre y los animales salvajes (150-199), animales domésticos (200-219), pájaros (220-249), peces (250-274) y otros animales y objetos (275-299) (véase: Lüthi 2004: 16 y Aarne; Thompson 1995: 7).

El segundo capítulo se dedica a los cuentos folklóricos ordinarios de los que existen 900 tipos. Este capítulo es repartido en los siguientes cuatro subcapítulos: Cuentos de magia (300-749), cuentos religiosos (750-849), novelas o cuentos románticos (850-999) y cuentos del ogro estúpido (1000-1199). El capítulo de los cuentos de magia otra vez está subdividido en capítulos de la siguiente manera: adversarios sobrenaturales (300-399), esposo(a) u otro pariente sobrenatural o encantado (400-459), tareas sobrenaturales (460-499), ayudantes sobrenaturales (500-559), objetos mágicos (560-649), poder o conocimiento sobrenatural (650-699) y otros cuentos de lo sobrenatural (700-749) (véase: Aarne; Thompson 1995: 7). El presente trabajo se enfoca en los cuentos de magia y los cuentos elegidos también serán analizados según la tipología de Aarne y Thompson.

El tercer capítulo se dedica a los chistes y anécdotas de los cuales existen 800 tipos. Está dividido de la siguiente manera: cuentos acerca de tontos (1200-1349), cuentos acerca de matrimonios (1350-1439), cuentos acerca de una mujer o muchacha (1440-1524), cuentos acerca de un hombre o muchacho (1525-1874) y cuentos de mentiras (1875-1999). Los cuentos acerca de un hombre de nuevo están divididos de la siguiente manera: el hombre listo (1525-1639), accidentes afortunados (1640-1674), el hombre estúpido (1675-1724),

chistes acerca de clérigos y órdenes religiosas (1725-1849) y anécdotas acerca de otros grupos de personas (1850-1874) (véase: Aarne; Thompson 1995: 7s.).

Aarne sólo ocupaba 540 tipos de los 2000 intentados para dejar espacio para otros tipos y subgrupos. Thompson añadió muchos números e hizo de los subcapítulos cuentos de fórmula (2000-2399) y cuentos no clasificados (2400-2499) capítulos independientes (véase: Lüthi 2004: 16s.). En los cuentos de fórmula se distingue entre cuentos cumulativos (2000-2199), cuentos con trampa (2200-2249) y otros cuentos de fórmula (2300-2399) (véase: Aarne; Thompson 1995: 8).

¿Pero cómo lo hizo Aarne? Aarne tomó una versión del cuento que le pareció la más representativa, la redujo a los elementos básicos y le dio un número para que todas las versiones de este tipo pudieran ser clasificadas a este tipo. Mientras Aarne se enfocó en una versión concreta y también tomó los nombres de los personajes, Thompson hizo una formulación más general (véase: Lüthi 2004: 18s.).

Aunque esta clasificación es utilizada internacionalmente también hay puntos críticos. La clasificación de los tipos de Aarne se enfoca en la Europa del Norte, pero ya en la tercera edición también contiene Irlanda, Europa del Sur y del Este, del Este próximo e India así como los países que están bajo el poder del Este. De ahí ya contiene el territorio de Irlanda a India. Por otra parte, no tiene en cuenta los cuentos que únicamente pueden ser comprobados en China, Japón o en pueblos primitivos. Para estos territorios de tradición hay que escribir una propia clasificación de tipos (véase: Lüthi 2004: 19s.).

Otros puntos de crítica son que para el mismo tipo de narración fueron repartidos números muy lejanos por el enfoque en características de fuera, la tomada de contenido de sagas como cuentos de hadas, una descripción imprecisa especialmente de los tipos irregulares y un enfoque fuerte a roles de héroes masculinos. A causa de esta crítica Hans-Jörg Uther elaboró una nueva edición de la clasificación que debería presentar el estándar (véase: Pöge-Alder 2011: 56s.).

Otro trabajo que crítica la clasificación de Aarne y Thompson es el trabajo de Vladimir Propp a lo que se dedica el siguiente capítulo.

1.3. Teorías y métodos de Vladimir Propp

En el primer tercio del siglo XIX no había mucha literatura científica sobre el cuento. Había, en primer lugar, ediciones de textos, en segundo lugar trabajos relacionados con problemas únicos, mientras que había muy pocas publicaciones de carácter general. ¿Dónde hay las causas por las cuales la investigación del cuento en los años 20 no seguía su camino? Algunos como Speranskij creían que esto tenía que ver con la falta de material. Pero hay que decir que ya había pasado tiempo y Juan Bolte y Georg Polívka publicaron su obra “Notas para los cuentos infantiles y de la casa de los hermanos Grimm”. En esta obra mencionaron 1200 títulos de cuentos. Con estos cuentos y con los que todavía estaban en los archivos de las diferentes instituciones y en propiedades privadas hay suficiente material para investigar. Por eso no se puede argumentar con la falta de material, sino que el problema se destaca en los métodos de investigación (véase: Propp 1975: 11s.).

Mientras que en las ciencias exactas como física y matemática había una clasificación estricta, una terminología uniforme y una metodología que constantemente es desarrollada, todo esto faltaba en la investigación del cuento. Por la variedad y por la riqueza de las formas del material de cuentos era muy difícil solucionar este problema y encontrar un tipo fijo. Hasta aquel momento se investigaron los cuentos mayoritariamente a base genética y sin intento antecedente de describirlos sistemáticamente (véase: Propp 1975: 12).

Antes de poder concentrarse en la investigación histórica del cuento hay que enfocarse en lo que muestra el cuento de sí (véase: Propp 1975: 12s.). Para también seguir los pasos de Vladimir Propp el siguiente capítulo se dedica a la obra *Morfología del cuento* (capítulo 1.3.1.) y luego entramos en la obra *Las raíces históricas del cuento* (capítulo 1.3.2.).

1.3.1. *Morfología del cuento*

Una obra fundamental para la investigación de la estructura de cuentos es la “Morfología del cuento” de Vladimir Propp.

Die Erforschung der Struktur sämtlicher Märchenarten ist die wichtigste Voraussetzung für eine historische Erforschung des Märchens und die Analyse formaler Gesetzmäßigkeiten eine Voraussetzung für die Erforschung historischer Gesetzmäßigkeiten (Propp 1975: 22).

Pero antes de poder investigar la estructura hay que clasificar los cuentos. Esto ya no es tan fácil como pensamos, porque los cuentos están llenos de temas y materiales. La clasificación más habitual es: cuentos con contenido sobrenatural, cuentos de la vida diaria y de animales. A la primera vista esta clasificación sería correcta, pero a veces los cuentos de animales también conllevan elementos sobrenaturales y los animales juegan un rol muy importante en los cuentos de hadas. ¿Cómo podemos averiguar si es un cuento de hadas o un cuento de animal? Propp opina que la estructura específica de cuentos de hadas clasifica el género sin que nos percatemos (véase: Propp 1975: 13s.).

Para poder clasificarlos hay que orientarse en las características del modo y de la estructura. Pero antes de la clasificación de Propp había otras clasificaciones según el género y el tema. Propp critica este enfoque en el género y especialmente el en el tema¹, porque el tema es un término muy difícil y es interpretado subjetivamente por cada autor. Para Propp una clasificación según el tema es imposible y hay que enfocarse en las características específicas. Además critica el catálogo de cuentos de Antti Aarne, que ha sido explicado en el capítulo 1.2., por enfocarse en el tema. Propp piensa que no es posible analizar los temas aisladamente y dice que están conectados tan íntimamente que primero es necesario realizar un trabajo especial anticipado para luego poder hacer una diferenciación de los temas (véase: Propp 1975: 14s.).

¹ El término *tema* significa según Propp el conjunto de acciones y acontecimientos, que se desarrollan a lo largo del cuento (véase: Pöge-Alder 1994: 127s.).

¿Pero qué es lo que Propp hizo? Él se enfocó en los cuentos de hadas y quería comparar los temas de estos cuentos entre sí. Para poder hacer esto aisló los elementos de los cuentos de hadas según métodos especiales. De esta manera llegó a una descripción morfológica, lo que significa una descripción de cuentos a base de sus elementos así como de sus relaciones entre sí y a lo total. ¿Cuáles son los métodos que nos llevan a una descripción exacta del cuento? Propp analiza los cuentos según las funciones de los agentes. Así él pregunta por el qué es lo que hacen y no quién y cómo. Las funciones son los elementos fundamentales del cuento. Bajo funciones se entiende los elementos constantes e incambiables del cuento independientemente de quién y cómo serán cumplidas. Además, para los cuentos de hadas la cantidad de funciones es limitada y el orden es siempre el mismo. Todos los cuentos de hadas forman según su estructura un solo tipo (véase: Propp 1975: 25ss.).

Según Propp un cuento normalmente empieza con una situación inicial. Los miembros de la familia son enumerados y el futuro protagonista es presentado. Esta situación no tiene ninguna función, sin embargo, es un importante elemento morfológico. Este elemento es tomado como situación inicial y se usa el símbolo α (véase: Propp 1971: 37).

La situación inicial es seguida por las siguientes funciones:

- I. UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA SE ALEJA DE LA CASA (definición: *alejamiento*, designado con β).
- II. RECAE SOBRE EL PROTAGONISTA UNA PROHIBICION (definición: *prohibición*, designada con γ).
- III. SE TRANSGREDE LA PROHIBICION (definición: *transgresión*, designada con δ).
- IV. EL ARGESOR INTENTA OBTENER NOTICIAS (definición: *interrogatorio*, designado con ϵ).
- V. EL AGRESOR RECIBE INFORMACIONES SOBRE SU VICTIMA (definición: *información*, designada con ξ).
- VI. EL AGRESOR INTENTA ENGAÑAR A SU VICTIMA PARA APODERARSE DE ELLA O DE SUS BIENES (definición: *engaño*, designado con η).
- VII. LA VICTIMA SE DEJA ENGAÑAR Y AYUDA ASI A SU ENEMIGO A SU PESAR (definición: *complicidad*, designada con θ).
- VIII. EL ARGESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (definición: *fechoría*, designada con A).
 - a. ALGO LE FALTA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA; UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA TIENE GANAS DE POSEER ALGO (definición: *carencia*, designada con a).
- IX. SE DIVULGA LA NOTICIA DE LA FECHORIA O DE LA CARENCIA, SE DIRIGEN AL HEROE CON UNA PREGUNTA O UNA ORDEN, SE LE LLAMA

- O SE LE HACE PARTIR (definición: *mediación, momento de transición*, designado con *B*).
- X. EL HEROE-BUSCADOR ACEPTA O DECIDE ACTUAR (definición: *principio de la acción contraria*, designado con *C*).
- XI. EL HEROE SE VA DE SU CASA (definición: *partida*, designada con \uparrow).
- XII. EL HEROE SUFRE UNA PRUEBA, UN CUESTIONARIO, UN ATAQUE, ETC.; QUE LE PREPARAN PARA LA RECEPCION DE UN OBJETO O DE UN AUXILIAR MAGICO (definición: *primera función del donante*, designada con *D*).
- XIII. EL HEROE REACCIONA ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (definición: *reacción del héroe*, designada mediante *E*).
- XIV. EL OBJETO MAGICO PASA A DISPOSICION DEL HEROE (definición: *recepción del objeto mágico*, designada por *F*).
- XV. EL HEROE ES TRANSPORTADO, CONDUCIDO O LLEVADO CERCA DEL LUGAR DONDE SE HALLA EL OBEJTO DE SU BUSQUEDA (definición: *desplazamiento* en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía, designado mediante *G*).
- XVI. EL HEROE Y SU AGRESOR SE ENFRENTAN EN UN COMBATE (definición: *combate*, designado mediante *H*).
- XVII. EL HEROE RECIBE UNA MARCA (*marca*, designada mediante *I*).
- XVIII. EL AGRESOR ES VENCIDO (definición: *victoria*, designada mediante *J*).
- XIX. LA FECHORIA INICIAL ES PREPARADA O LA CARENCIA COLMADA (definición: *reparación*, designada mediante *K*).
- XX. EL HEROE REGRESA (definición: *la vuelta*, designada mediante \downarrow).
- XXI. EL HEROE ES PERSEGUIDO (definición: *persecución*, designada mediante *Pr*).
- XXII. EL HEROE ES AUXILIADO (definición: *socorro*, designado POR *Rs*).
- XXIII. EL HEROE LLEGA DE INCOGNITO A SU CASA O A OTRA COMARCA (definición: *llegada de incognito*, designada mediante *O*).
- XXIV. UN FALSO HEROE REIVINDICA PARA SI PRETENSIONES ENGAÑOSAS (definición: *pretensiones engañosas*, designadas mediante *L*).
- XXV. SE PROPONE AL HEROE UNA TAREA DIFICIL (definición: *tarea difícil*, designada mediante *M*).
- XXVI. LA TAREA ES REALIZADA (definición: *tarea cumplida*, designada mediante *N*).
- XXVII. EL HEROE ES RECONOCIDO (definición: *reconocimiento*, designado mediante *Q*).
- XXVIII. EL FALSO HEROE O EL AGRESOR, EL MALVALDO, QUEDA DESENMASCARADO (definición: *descubrimiento*, designado mediante *Ex*).
- XXIX. EL HEROE RECIBE UNA NUEVA APARIENCIA (definición: *transfiguración*, designada mediante *T*).
- XXX. EL FALSO HEROE O AGRESOR ES CASTIGADO (definición: *castigo*, designado mediante *U*).
- XXXI. EL HEROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (definición: *matrimonio*, designado por W^o) (Propp 1971: 37ss.).

Con esto termina el cuento. También hay algunas acciones que no siguen estas funciones, pero son muy pocas. Por eso las podemos agrupar bajo elementos oscuros, designados mediante *Y*. Estos elementos pueden ser tomados de otras categorías como leyendas o anécdotas (véase: Propp 1971: 72).

Podemos ver que algunas funciones aparecen por parejas como, por ejemplo, prohibición y transgresión, información e interrogación, combate y victoria y persecución y socorro. Además, aparecen en grupos como que el nudo de la

intriga es dado por la fechoría, el envío, la llamada de socorro, la decisión de reparar el daño sufrido y la partida (ABC↑). O también pueden ser aisladas como la partida, el castigo y el matrimonio (véase: Propp 1971: 73).

De este análisis de funciones Propp hizo una fórmula. Todos los cuentos analizados pueden ser asignados a esta fórmula. Para obtener la siguiente fórmula hay que eliminar los elementos que se repiten e inscribir los elementos incompatibles unos sobre otros:

$$A B C \uparrow D E F G \left\{ \begin{array}{c} H \\ J \\ I \\ M \\ N \end{array} \right\} K \downarrow Pr - Rs O L Q Ex T U W^0 \text{ (véase: Propp}$$

1975: 104 con las designaciones de Propp 1971: 122).

Kurt Derungs en su libro *Struktur des Zaubermärchens I* (1994: 93) hace una estadística de la frecuencia de las funciones del material de Propp y recibimos las siguientes funciones más dominantes:

(Aa) ²	Aa	Schädigung/Entführung/Mangelsituation,
(↑)	→	Abreise,
(D)	Sch	Schenker/Prüfer des Helden,
(E)	H	Reaktion des Helfen/Bestehen der Prüfung,
(F)	Z	Empfang eines Zaubermittels,
(K)	L	Aufhebung der Schädigung/Entführung/Mangelsituation,
(↓)	←	Rückkehr von der Reise,
(W ⁰)	H*	Hochzeit (Derungs 1994: 94).

Propp, además, averiguó la distribución de las funciones a las personas que la realizan y llegó a siete esferas de acción entre ellas: el agresor o malvado, el donante o proveedor, el auxiliar, la princesa o el personaje buscado y su padre, el mandatario, el héroe y el falso-héroe. A las esferas de acción del agresor o malvado pertenecen la fechoría (A), el combate u otra forma de lucha (H) y la persecución (Pr). El donante prepara la transmisión del objeto mágico (D) y pasa el objeto a disposición del héroe (F). El auxiliar desplaza al héroe (G), repara la fechoría (K), da socorro durante la persecución (Rs) y toma parte en la transfiguración del héroe (T). A las esferas de acción de la princesa

² Los símbolos entre paréntesis son los que corresponden con los que están en Propp (1971: 37ss.).

pertencen la petición de realizar tareas difíciles (M), la imposición de una marca (J) y el descubrimiento del falso-héroe (Ex). Además, tiene que reconocer el verdadero héroe (Q), castigar al segundo agresor (U) y casarse (W). El mandatario sólo tiene la tarea de enviar al héroe (B). El héroe parte para efectuar la búsqueda (C↑), reacciona ante las exigencias del donante (E) y se casa (W). A las esferas de acción del falso-héroe pertenecen también la partida para efectuar la búsqueda (C↑), la reacción ante las exigencias del donante (E neg.) y las pretensiones engañosas (L) (véase: Propp 1971: 91s.).

La fórmula antes mencionada nos dice que hay una estructura uniforme de cuentos de hadas. Con esta uniformidad se puede suponer que los cuentos de hadas tienen una fuente uniforme. Pero esto no es el trabajo de la morfología (véase: Propp 1971: 122s). La fórmula de Propp podría ser comparada con la forma primitiva de la escuela finlandesa. Las diferencias destacan en que la forma primitiva es definida para un solo tipo del cuento y en el trabajo de Propp es definida como esquema de un género del cuento, del cuento de hadas (véase: Pöge-Alder 1994: 137).

Para concluir, hay que decir que existen varios cuentos de hadas con un contenido distinto, pero con la misma estructura (véase: Lüthi 2005: 115).

1.3.2. *Las raíces históricas del cuento*

Después de haber aclarado la estructura del cuento Propp se dedicó a su nueva meta: la búsqueda de las “raíces históricas” del cuento de hadas. Se trata de la forma y de la manera de la creación. Se enfocó en la génesis y no en la historia de los cuentos de hadas (véase: Pöge-Alder 1994: 142).

Para su trabajo Propp se enfocó, según Pöge-Alder (2011: 203ss.) en las siguientes ocho premisas:

1. Hay que encontrar una definición del término *cuento de hadas*. Esto ya hizo en el trabajo antes mencionado *La morfología del cuento* (véase:

- Propp 1987: 13s.). A la investigación sincrónica ahora debería seguir la diacrónica (véase: Pöge-Alder 2011: 203).
2. Hay que poner los tipos de los cuentos y los motivos en contexto con la composición de cuentos de hadas (véase: Pöge-Alder 2011: 203).
 3. Propp analizó sólo los elementos recurrentes del cuento de hadas (véase: Pöge-Alder 2011: 203).
 4. “[...] el cuento maravilloso debe de ser confrontado con la realidad histórica del pasado y en ella deben de buscarse sus raíces” (Propp 1974: 21). Por consiguiente, para explicar el cuento de hadas es necesario descifrar y determinar el término del pasado histórico (véase: Propp 1987: 18). A la realidad histórica pertenecen elementos de la vida social como, por ejemplo, las formas de matrimonio, de transmisión por herencia, instituciones religiosas, así como ritos y costumbres (véase: Pöge-Alder 2011: 204).
 5. Hay que comparar los motivos de cuentos con los ritos, que pertenecen a una clase históricamente más vieja, para iluminar la relación entre ellos. Raras veces coinciden directamente, en cuentos aparecen interpretados y valorados de una forma distinta (véase: Pöge-Alder 2011: 204).
 6. También hay que comparar los cuentos con los mitos de los pueblos primitivos y con los mitos de estados de cultura de la antigüedad (véase: Pöge-Alder 2011: 204).
 7. Las formas del pensamiento primitivo no deben ser perdidas de vista. El pensamiento de los primitivos es marcado por la falta de abstracción y tiene otro entendimiento del espacio, del tiempo y de la cantidad (véase: Pöge-Alder 2011: 204s.).
 8. Propp usa los ritos, los mitos y las formas del pensamiento social, mientras que las sagas, las leyendas, la odisea y el cantar de los Nibelungos son desatendidos (véase: Pöge-Alder 2011: 205).

Bajo las instituciones sociales tienen una posición clave la iniciación y la imaginación del mundo del otro lado (véase: Pöge-Alder 2011: 205s.). Según Propp (1987: 452), el ciclo de iniciación figura el fundamento más viejo del cuento. Encontró que los siguientes motivos se remontan a la iniciación: el

llevado o la expulsión de niños al bosque, la ganancia de un medio mágico o un ayudante mágico, el profesor del bosque y el arte difícil. También aparecen el matrimonio y el momento de la vuelta (véase: Propp 1987: 451s.).

Otras coincidencias se encuentran con las imaginaciones de la muerte. Entre ellos: el secuestro de una niña por un dragón, el bosque como entrada en otro mundo, el agasajo de la bruja, la figura del guía, el viaje largo montado a un caballo, la lucha contra el vigilante de la entrada y la llegada al otro reino (véase: Propp 1987: 452).

La conexión de los dos ciclos, el de la iniciación y el de las imaginaciones de la muerte, ya nos da casi todos los elementos del cuento. Además, hay que decir que entre los ciclos no podemos trazar una frontera, porque sabemos que la iniciación era sentida como una estancia en el país de la muerte y que el muerto sabía todo lo que el iniciando tenía que traspasar (véase: Propp 1987: 452).

Con este trabajo Propp encontró que los cuentos de hadas contienen componentes de la iniciación y de las imaginaciones de la muerte. Su método también fue utilizado por otros folkloristas rusos (véase: Pöge-Alder 1994: 152). Los romanistas Miguel Metzeltin y Margit Thir en su libro *El arte de contar: una iniciación* también se basa en que hay una conexión entre el rito de la iniciación, las imaginaciones de la muerte y los cuentos de hadas (véase capítulo 3.2.).

2. Definiciones

Según Neuhaus (2005: 1) hoy en día es muy importante aclarar los términos que son muy obvios. A estas palabras pertenece también el término *cuento*, que es conocido por toda la gente. Por la evidencia de las expresiones dedico este capítulo a la definición de los términos más importantes para el presente trabajo: el *cuento* (capítulo 2.1.) y su subgrupo el *cuento de hadas* (capítulo 2.2.).

2.1. Cuento

Todos conocemos el término *cuento*, pero ¿qué verdaderamente significa? Según el Diccionario de la Real Academia Española bajo la palabra *cuento* se entiende:

1. m. Relato, generalmente indiscreto, de un suceso.
2. m. Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención.
3. m. Narración breve de ficción (DRAE: cuento).

Según esta definición el cuento es una narración ficticia. Pero como también Neuhaus (2005: 1) lo menciona es algo inventado que a veces intenta reproducir la realidad.

En el siglo XVIII empezó el cortejo triunfal del cuento como expresión para este género (véase: Neuhaus 2005: 2). En este siglo los cuentos de hadas franceses tenían una influencia grave. En el siglo XIX las colecciones de cuentos de los hermanos Grimm y de Bechstein tenían gran influencia en el término *cuento*. Mientras que la palabra alemana *Märchen* se especializó en un tipo de narraciones, en otras lenguas este término tenía un significado más general. La investigación de los cuentos populares llegó a la conclusión de que el significado del término *cuento* puede ser tomado o más estrecho o más ancho, así que distingue entre *cuentos en sentido original* y *cuentos de hadas originales*. Bajo los *cuentos en sentido original* se entendían los cuentos de hadas o de milagros de la colección de cuentos de Antti Aarne. No es sorprendente que muchos científicos tomen este grupo de narraciones como el

cuento original. La magia, el milagro y lo sobrenatural son conectados con el término *cuento*. Los intentos de definiciones lo demuestran (véase: Lüthi 2004: 1ss.).

Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden (Bolte; Polívka 1992: 4).

Al otro lado, tenemos el *cuento de hadas original* que tiene las siguientes características: la coexistencia de la realidad e irrealidad, la construcción clara, la característica de lo artificial y ficticio, la facilidad, lo juguetón y el elemento instructivo (véase: Lüthi 2004: 3).

Pero también hay otras definiciones como, por ejemplo, la de Schweikle (1990: 292s.). El cuento como narración maravillosa es caracterizado por la falta de tiempo y espacio, por la anulación evidente de leyes de la naturaleza y de la causa (animales, plantas o cosas hablantes, transformaciones, etc.), por la aparición de seres fabulosos (gigantes, brujas, dragones, enanos, etc.), por el enfoque a sólo un personaje (concentración al héroe/ a la heroína), por estereotipos de la acción (salida, expulsión, la solución de tareas), por el fin estereotípico (hace justicia, la victoria del bueno, el castigo del malo), por un escenario estereotípico (castillo, casita, bosque, fuente, cueva, etc.), por requisitos (pozo, anillo mágico, espejo mágico, lámpara mágica, etc.) y colores (oro, negro-blanco, rojo-blanco), por una estructuración con números simbólicos (el número tres, el número siete, etc.) y personaje tipificado (rey, princesa, príncipe, héroe, heroína, madrastras, etc.). El personaje mayoritariamente es ocupado o sin nombre o con nombres de todo el mundo (Hans, Gretel) o con nombres hablantes (Blancanieves, etc.). También son agrupados dualista (pobre – rico, bueno – malo, lindo – feo), mientras que las características positivas son atribuidas a los socialmente más bajos (pobre = bueno, lindo o valiente; rico = malo, feo o cobarde). Otra característica de los cuentos es la lengua estereotipada (fórmulas de inicio, de fin, repeticiones estereotípicas). Y está acuñada por la oralidad (véase: Schweikle 1990: 292).

Jolles cuenta los cuentos al lado de leyendas, sagas y mitos a las formas simples, los tipos fundamentales de aspectos lingüísticos. Los cuentos pueden ser separados del mito por la falta de una esfera de Dioses, de la saga por la falta de referencias históricas y geográficas y de la leyenda por la falta de la dimensión religiosa. Pero hay que decir que no es posible hacer una limitación estricta, porque en estos géneros también aparecen los mismos elementos, pero sólo en otro baremo (véase: Schweikle 1990: 292).

Como podemos ver es muy difícil distinguir entre *cuento* y *cuento de hadas*, porque la magia también figura un punto importante del término *cuento*. Además, es muy difícil distinguir entre *cuentos*, *leyendas*, *sagas* y *mitos*, porque contienen los mismos elementos.

Como el presente trabajo se dedica al análisis de algunos cuentos de hadas en el próximo capítulo será dada una definición propia de *cuentos de hadas*.

2.2. Cuento de hadas

Los cuentos de hadas figuran una categoría propia dentro de los cuentos. Ya el término nos dice que en ellos aparecen elementos mágicos. Según Walter Scherf (1982: XI) la peculiaridad de esta categoría de cuentos es porque combinan mágicamente lo real con lo irreal en un sueño o un soñar despierto y nadie se sorprende de saltos e incongruencias (véase: Scherf 1982: XI).

También según Scherf (1982: XI) los cuentos de hadas pueden ser divididos en dos partes: en la primera parte los protagonistas se independizan de sus padres. La primera relación que contraen, en camino hacia ellos mismos, fracasa por la inmadurez. En la segunda parte el protagonista logra la madurez necesaria como resultado de un esfuerzo intenso. Con esta madurez logra contraer una relación para la vida (véase: Scherf 1982: XI).

Pero también hay otras definiciones como la del investigador Vladimir Propp, a quien conocimos en el capítulo 1.3.. Él se concentró en el análisis de cuentos

de hadas. Para haber podido analizar los cuentos tenía que clasificar los cuentos de hadas y encontró la siguiente definición como hipótesis:

El cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal relato y repeticiones de otras en tal otro (Propp 1971: 115).

Pero hay que añadir que con esta definición la parte maravillosa se pierde. Propp lo rectifica con que la estructura según la que los cuentos de hadas están construidos también puede aparecer en leyendas especiales, en cuentos de animales y narraciones aisladas. Por eso hay que encontrar un nuevo término (véase: Propp 1971: 115s.).

Aunque Propp dijo que había que encontrar un nuevo término sigue hablando de cuento de hadas. En su primer trabajo (véase capítulo 1.3.1.) descubrió que los cuentos tienen una estructura fija. De ahí que Propp defina el término *cuento de hadas* como un cuento

que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones. El protagonista ya ha regresado a su hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro (Propp 1974: 17).

Con estas funciones de cuentos de hadas ya tenemos una definición muy detallada.

3. Teoría y método del trabajo

Al inicio de los años 60 comprendieron que la lingüística debería tener como objeto la forma de ser de la comunicación naturalmente constituida. Como característica de la forma de ser de la comunicación verbal sirve el término *texto*. ¿Pero qué se entiende bajo *texto*? El texto es una composición oral o escrita corto o largo, que es una sucesión lineal de signos que están conectados coherente y cohesivamente. Además, tiene un inicio y un final. En general, se puede llamar texto todo lo que aparece como lengua (véase: Meyer-Hermann 2001: 1008).

Si la lingüística se ocupa de textos también podría ser llamada lingüística de textos. Esta lingüística de textos tiene como tareas y metas describir las condiciones y los requisitos de la comunicación humana así como su organización (véase: Meyer-Hermann 2001: 1008s.).

En los años a finales de los 60 ya se dedicó a ver no sólo las frases, sino que ya la concatenación de las frases a textos. Pero no se puede hablar de textos como una categoría únicamente lingüística, sino que tienen que ser definidos por criterios socio-comunicativos. De ahí el texto tiene que ser definido por criterios como la textualidad. Según De Beaugrande y Dressler hay siete estándares de textualidad. Los primeros dos estándares son la coherencia y la cohesión. Luego vienen la intención, la aceptación del recipiente, la contextualización, la intertextualidad y la información que el texto nos da (véase: Meyer-Hermann 2001: 1010ss.).

Los romanistas Miguel Metzeltin y Margit Thir también tomaron el término *textualidad* y cómo lo definen mostrarán los siguientes capítulos.

3.1. La textualidad

Generalmente se puede dividir los textos en tres tipos: narración, descripción o argumentación. Dado que los textos analizados más tarde son cuentos de hadas y cuentos de hadas son escritos narrativamente aquí sólo va a ser explicada la narración (véase: Metzeltin; Thir 2002: 23).

Las narraciones representan el decurso de acontecimientos reales o imaginados. Constan por lo tanto de una serie de proposiciones ordenadas cronológica y/o causalmente. Para su concatenación existen tres esquemas básicos: la sucesión, la transformación y la compensación (Metzeltin; Thir 2002: 23).

Se habla de textoides sucesivos cuando dentro de las proposiciones los predicados se refieren al mismo sujeto y cuando las proposiciones “están conectadas mediante una relación de temporalidades que forma una sucesión cronológica ordenada” (Metzeltin; Thir 2002: 23). Se puede hablar de la coherencia cuando la primera y la última proposición representan un principio y un fin de una concatenación de acciones (véase: Metzeltin; Thir 2002: 23). La coherencia está también dada por el uso de conjunciones temporales, causales y justificadas. Y una señal para la cohesión del texto se destaca en la repetición de ciertos ritmos (véase: Metzeltin; Thir 2012: 15s.). Además, hay que decir que los cuentos de hadas pueden empezar con la fórmula “Érase una vez...” y pueden terminar con “Y fueron muy felices y comieron perdices” (véase: Metzeltin; Thir 2002: 20).

Cuando los agentes tratan de transformar una situación en otra se habla de textoides transformativos (véase: Metzeltin; Thir 2002: 24). Según Metzeltin y Thir (2012: 19) hay unas proposiciones dentro de la narración para los textoides transformativos. Estas proposiciones pueden parecer según Metzeltin y Thir (2002: 24) de esta manera:

- P1 Una persona X se encuentra en una situación neutra (=situación de partida = S0)
- P2 Un acontecimiento perturba esta situación (= causa = C)
- P3 (debido a P2) X llega a encontrarse en una situación de desequilibrio (= situación 1 = S1)
- P4 (por eso) X quiere salir de la situación S1 para alcanzar una nueva situación de equilibrio S2 (=intención = I)
- P5 X actúa de una manera determinada para salir de S1 y alcanzar S2 (=

- transformación = T)
- P6 una persona Y ayuda a X en su actuación (= ayuda = A)
 - P7 una persona Z estorba o trata de estorbar a X (eventualmente a Y) en su actuación (= dificultad = D)
 - P8 X alcanza la nueva situación de equilibrio deseada (=situación 2 = S2) (Metzeltin; Thir 2002: 24).

En estas ocho proposiciones la persona X sustituye al héroe, la persona Y al ayudante y la persona Z al antagonista. No todas las preposiciones aparecen en los cuentos, los puntos P1 y P2 pueden ser presupuestos y por eso faltan. Dentro del punto P3 la situación de desequilibrio es una situación en la que algo falta y la falta está acompañada de afectos dolorosos, como enamoramiento, hambre, sed, enfado y/o cautiverio (véase: Metzeltin; Thir 2002: 24). “La Intención corresponde a la concienciación de una volición con finalidad planeada” (Metzeltin; Thir 2002: 24). Una búsqueda está representada por la transformación y puede ser repartida en varios momentos. Hay ayudas y dificultades activas y pasivas, requeridas o casuales. Las ayudas y dificultades no tienen que aparecer en todos los cuentos. La situación S2 puede equivaler a la situación neutra (S0). También puede ocurrir que la persona X no alcanza su meta y llega a una situación S3, en la que la persona mayoritariamente desaparece (véase: Metzeltin; Thir 2002: 24s.).

El tercer esquema básico es la compensación, en la que los agentes hacen un contrato (véase: Metzeltin; Thir 2002: 26). Según Metzeltin y Thir (2002: 26) un compromiso entre dos personas puede contener las siguientes proposiciones:

- P1 X proponer a Y: X prestar un servicio S1 a Y
- P2 X proponer a Y: Y prestar un servicio S2 a X
- P3 X proponer a Y: S1 estar condicionado
- P4 X proponer a Y: si S1/S2 no se realizan como establecido entonces Y pagar una penalidad
- P5 Y declarar a X: Y aceptar servicio S1 de X
- P6 Y declarar a X: Y prestar servicio S2 a X
- P7 Y declarar a X: Y aceptar sanciones
- P8 W confirmar: propuesta de X y acuerdo de Y
- P9 X prestar servicio S1 a Y
- P10 Y prestar servicio S2 a X
- P11 Y proponer a X: X premiar a Y
- P12 X premiar a Y
- P13 X proponer a Y: Y premiar a X
- P14 Y premiar a X
- P15 Z garantizar a X/Y: X/Y cumplir contrato (Metzeltin; Thir 2002: 26).

En estas proposiciones los personajes X y Y son los que firman un contrato, la persona W es el testigo y la persona Z es el garante. En los contratos pueden existir sanciones (P4) y recompensas (P11-P14). Si las recompensas son dadas antes del cumplimiento se habla de sobornos. Esto es muy frecuente en la vida diaria y también en obras literarias (véase: Metzeltin; Thir 2002: 26). Los contratos juegan un rol muy importante en narrativas largas, porque “permiten que las acciones llegadas a un punto crítico puedan avanzar de nuevo” (Metzeltin; Thir 2002: 27).

Dado que los cuentos de hadas tendencialmente son construidos sucesivamente no es sorprendente que algunos de los cuentos abajo analizados pertenezcan al esquema sucesivo.

3.2. Ritos

Los textos se pueden referir a determinados ritos. Dentro de estos ritos se destacan el rito de la iniciación y el rito de la sustitución regia, que van a ser explicados en este capítulo y sirven después para el análisis de los textos (capítulo 4.).

3.2.1. La iniciación

“Desde su nacimiento hasta su muerte, el hombre es socializado por una serie de ‘introducciones’ en una comunidad, de manera que pueda cada vez integrarse en un grupo apropiado para llevar una vida más segura” (Metzeltin; Thir 2002: 61). La iniciación dura un período de tiempo determinado y contiene ciertas acciones y situaciones (véase: Metzeltin; Thir 2012: 55). La organización de las iniciaciones normalmente es de manera ritualizada como pasos a una nueva forma de vida. Durante la iniciación el iniciando se despide de su vida anterior y aprende la dominación de sus instintos o de sus pasiones, la aceptación y la solución de conflictos. Además, sigue aprendiendo y tiene que aprobar un examen, que le permite ser admitido como nuevo miembro del

grupo. Estos pasos también pueden ser vistos como las diferentes fases o edades de la vida humana (véase: Metzeltin; Thir 2002: 61s.).

Para los iniciandos es muy importante pasar de una fase a otra. Los pasos al mismo tiempo son conectados con miedo delante de lo nuevo. Esta importancia es subrayada por las ritualizaciones, que también ayudan a vencer el miedo. Las ritualizaciones son organizadas dramáticamente (véase: Metzeltin; Thir 2002: 62). Esto significa que el paso es escenificado por transformaciones (metamorfosis, disfrazamientos, enmascaramientos) en un lugar especial, que son acompañadas de danzas y músicas, que son “monótonamente rítmicas para producir estados de trance” (Metzeltin; Thir 2002: 62).

La ritualización de la iniciación puede ser esquematizada de la siguiente manera:

- Salida de la casa paterna/materna a una determinada edad
- Cruzamiento de una frontera con un espacio cuyo acceso está permitido sólo a los iniciados y a los iniciandos (espacio sagrado, generalmente un bosque, guardado por seres especiales, por lo tanto no accesible a los niños ni a las mujeres en el caso de la iniciación varonil)
- Aislamiento del iniciando en un determinado lugar del espacio sagrado (por ejemplo, la casa de los hombres)
- Realización de los rituales iniciáticos en ese mismo lugar: el iniciando, tonsurado, debe vencer el hambre, la sed, el sueño y el miedo a las operaciones y mutilaciones corporales (como la circuncisión) que en cierto momento se le practican; para soportar estas pruebas al iniciando pueden dársele sustancias alucinógenas que producen un estado de trance (con esta fase se quiere simbolizar la muerte del adolescente y su renacimiento como adulto); además, el iniciando debe, de una forma u otra, identificarse con los animales que cazaba o los animales que eran considerados como sus progenitores, sus tótemes, para adquirir sus facultades, para poder dominarlos o comunicar con ellos
- Enseñanza y práctica en el bosque durante cierto período de tiempo para aprender sobre todo a dominar la caza y la sexualidad
- Vuelta a casa cruzando en sentido inverso la frontera entre espacio sagrado y espacio profano
- Acogida festiva de los regresados, considerados ahora iniciados y adultos, en la sociedad y en la familia
- Eventual casamiento y establecimiento de una familia (Metzeltin; Thir 2002: 71).

De estas secuencias de la iniciación Metzeltin y Thir (2012: 76ss.) hicieron un esquema narrativo de iniciaciones que está repartido en los siguientes diez narratemas (pasos de contar):

1. La salida de casa: la persona que va a ser iniciada abandona su casa paterna
2. La resistencia: La persona resiste contra la salida
3. El camino hacia y la estancia en el distrito de la iniciación
4. El traslado en trance
5. La muerte simbólica
6. La metamorfosis
7. La instrucción
8. La práctica
9. La vuelta del distrito de la iniciación
10. La fundación de una familia (véase: Metzeltin; Thir 2012: 76ss.).

Los jóvenes a una cierta edad debían salir de la casa de sus padres y se marchaban al lugar de la iniciación. Este lugar se encuentra o en una cueva, o en una montaña o en la selva. Los jóvenes, especialmente los chicos, necesitan separarse de las mujeres y en especial de la madre. Por eso llegan a un mundo masculino al cual a las mujeres les está prohibido entrar. Dado que en la partida era algo normal, no había explicaciones, pero al perder esta normalidad, en las narraciones se añaden motivaciones como la pobreza de los padres, la pereza del niño, el maltrato por padrastros o hermanastros o no puede ser motivada. Para llegar al lugar de la iniciación puede ser que el iniciando sea expuesto, que salga de aventuras, que sea llevado por un miembro masculino de la familia (nunca de la madre) o que sea recogido por un iniciador. En el camino puede toparse con otros iniciandos que se le unen. Puesto que el camino es muy dificultoso, puede parecer un laberinto (véase: Metzeltin; Thir 2002: 73s.). Además, el camino lleva a una frontera (véase: Metzeltin; Thir 2012: 76).

La resistencia contra la iniciación puede tomar la función de protesta contra lo viejo. Además, la resistencia puede ser realizada narrativamente por señalizaciones del camino, por la vuelta a la casa paterna contra la voluntad de los padres o por el llanto del iniciando (véase: Metzeltin; Thir 2012: 58, 76).

Como se ha visto en el primer narratema, el camino lleva a una frontera. Los iniciandos tienen que cruzar esta frontera que también puede ser una barrera y que por su estado anuncia que al otro lado hay un sitio especial. La representación de la frontera puede ser un río, un lago, un mar, el linde de un bosque, un seto o un zarzal. Por supuesto no es fácil pasar por la frontera. La frontera puede ser vigilada por seres especiales como animales, brujas, la Hidra de Lerna o una serpiente de siete cabezas. O pueden ser iniciados que se enmascaran como animales para acoger a los iniciandos y luego llevarlos o explicarles el camino hacia el lugar de iniciación. El distrito de iniciación lleva los rasgos de un mundo especial (mundo de los animales o de los muertos). Allí el iniciando vive con otros iniciandos aislado en una casa común (véase: Metzeltin; Thir 2002: 74s. y Metzeltin; Thir 2012: 77).

A partir de aquí empiezan los rituales iniciáticos. El iniciando debe vencer algunas pruebas y sufrimientos para adquirir fuerzas mágicas y ser marcado por mutilaciones corporales. Todo esto efectúa probablemente una metamorfosis durante la que el iniciando muere y renace a una nueva vida (véase: Metzeltin; Thir 2002: 77). Los rituales iniciáticos pueden ser escritos narrativamente de la siguiente manera:

El traslado a trance puede ser descrito por el aislamiento del iniciando, por el sufrimiento de hambre, sed y/o oscuridad, por la administración de medidas embriagadores (drogas, tóxicos, etc.) y/o por la realización de danzas especiales y/o la vuelta de bailadores (véase: Metzeltin; Thir 2012: 77).

En el quinto narratema el iniciando no puede ver (ceguedad simbólica), no puede ser visto (está tapado con mugre, barro, tizne, ceniza, cal) y/o no puede hablar (prohibición de hablar). Además, el iniciando no debe oler y dormir y no recuerda nada (véase: Metzeltin; Thir 2012: 77).

La metamorfosis se muestra por la obtención de nuevo pelo, el lavado del iniciando, la exposición al fuego, la obtención de comida especial, el paso por un cuerpo de un animal y la regeneración y marcación por mutilaciones (véase: Metzeltin; Thir 2012: 77s.).

Una parte de las pruebas iniciáticas mencionadas arriba conlleva un carácter ceremonial, con bailes, cantos y música. Los bailes son movimientos rítmicos que surgen en situaciones de tensión y de miedo. Durante estos bailes el iniciando puede adquirir fuerzas mágicas, sobrehumanas. Pero el baile no es un baile “normal” sino con saltos y juegos de pierna hacia arriba para favorecer la fecundidad, el crecimiento y las fuerzas vitales. También aparece la forma más antigua de bailes colectivos, el baile en corro, durante los que los iniciandos reciben la energía y fecundidad de los iniciados y son protegidos. Música acompaña los bailes. En un primer momento la música consta de imitaciones de los gritos de los animales o sus movimientos. También aparecieron instrumentos. El primer instrumento que apareció probablemente por los pastores fue la flauta. Estos instrumentos reciben una connotación mágica y sobrenatural (véase: Metzeltin; Thir 2002: 84s.). Por eso no es sorprendente que en el tercer cuento analizado más abajo sea una flauta que revela el crimen, pero este instrumento es sustituible por otros instrumentos, lo importante es que se trata de un instrumento. Estos instrumentos son herramientas, que copian la voz humana, como también lo ocurre en este cuento. Con esta voz humana el instrumento puede revelar crímenes (véase: Suppan 1999: 1033ss.).

Los bailes y la música formaban una parte del aprendizaje (séptimo narratema) de los iniciandos. El ahora iniciado tiene que demostrar sus virtualmente adquiridas capacidades y conocimientos (véase: Metzeltin; Thir 2002: 85s.). Durante el período de aprendizaje el iniciando tiene que adquirir alimentos, dominar la sexualidad y conocer las tradiciones del grupo (véase: Metzeltin; Thir 2012: 78). Para la adquisición de alimentos el iniciando puede tener relaciones con animales (véase: Metzeltin; Thir 2002: 77). Los animales juegan un rol muy importante dentro de la iniciación, porque al aprender a cazar los hombres dependen de ellos. Para poder matar un animal era importante acercarse lentamente. De ahí que aprendieran a imitarlos de la manera más perfecta posible. Relacionado con esto hay que decir que esto podría constituir el origen de los rituales iniciáticos. La identificación con los animales incluso lleva a que los iniciandos tienen que meterse en un animal o en su piel o pasan

cierto tiempo en el vientre de un animal. Pero a lo largo del tiempo los animales se convirtieron en ayudantes para los iniciandos. Les ayudan encontrar el camino hacia su nueva vida (véase: Metzeltin; Thir 2002: 81+ 83).

En el octavo narratema el iniciado vive en una comunidad, practica la adquisición de alimentos y hace las tareas domésticas (véase: Metzeltin; Thir 2012: 78).

Cuando el iniciado acaba el aprendizaje, tiene que volver a su hogar como un ser renacido, adulto y nuevo ciudadano. Pero hay que decir que no todos los iniciandos vuelven a sus hogares, porque algunos no superan las pruebas, desaparecen o mueren. Además, al volver a su casa paterna, la prohibición de hablar sigue, porque el iniciado no puede hablar sobre lo ocurrido. Tiene que olvidar todo lo que sucedió antes de y durante la iniciación. Dado que el iniciado recibe nuevo nombre y vestidos nuevos, sus padres se comportan como si no le reconocieran (véase: Metzeltin; Thir 2002: 88). La vuelta del distrito de la iniciación puede ser realizada narrativamente por la salida de la casa común y por la detención de los otros iniciandos y/o de las mujeres de prueba. Al volver a su casa paterna, es reconocido como nuevo miembro de la comunidad y es acogido de forma ceremoniosa por su familia y/o por la comunidad (véase: Metzeltin; Thir 2012: 78).

Durante el décimo narratema el iniciado puede solicitar la mano de una mujer y puede casarse con una iniciada. Además, la mujer de prueba puede querer evitar el matrimonio y pueden nacer descendientes (véase: Metzeltin; Thir 2012: 79).

El ensanchamiento de los narratemas, la configuración semántica, la decoración y el orden pueden variar significativamente. En la tradición europea de los cuentos de hadas hay dos tipos de los cuentos de iniciaciones: una iniciación de chicos y otra de chicas. También hay cuentos en los que se combinan las dos iniciaciones y también hay combinaciones de iniciaciones con sustituciones regias, porque el pretendiente debe demostrar que es un iniciado (véase: Metzeltin; Thir 2012: 79).

3.2.2. La sustitución regia

El ser humano normalmente sólo puede tener una vida ordenada si vive en grupos, tribus o asociaciones. Estas asociaciones necesitan un reglamento, sobre todo con aumento de complejidad. Para mantener juntos los miembros del grupo, el reglamento exige un poder central. Este poder central normalmente es representado por un gobernante, esto significa por un jefe de tribu, un príncipe o un rey. De su fertilidad y sanidad depende, según imaginaciones sociales, el florecimiento de su pueblo. Si el rey se enferma y se debilita o recibe demasiado poder tiene que ser sustituido para el bienestar de la comunidad. Además, tiene que ser sustituido si no sabe controlar sucesos naturales. Así se dice que su tiempo se ha acabado y tiene que ser sustituido por un pretendiente adecuado. Ese tiene que demostrar que tiene poder sobre la naturaleza, que sabe cazar y que puede traer alimentos suficientes para todo el grupo. Al mostrar sus capacidades puede ocurrir una confrontación con el viejo rey y también hay rivales que luchan contra el pretendiente. Al haber ganado el pretendiente recibe artefactos especiales o también conocimiento especial (véase: Thir 2010: 24ss.).

La sustitución regia es narrativizada muchas veces y ocurre en todas las épocas. Está claro que no siempre aparece de la misma manera, pero hay una estructura clave que sigue existiendo. La sustitución regia se encuentra no sólo en textos viejos, sino que también en textos modernos. Se puede encontrar la sustitución en cuentos de hadas de varias culturas (véase: Thir 2010: 30).

Como hay una estructura clave de la sustitución regia, también hay un esquema básico que puede ser expuesto de la siguiente manera:

- El gobernante ha gobernado su tiempo (lo que es reconocible por los siguientes indicios: el gobernante está viejo y débil; el gobernante tiene una o más hijas casaderas; su reino es assolado por epidemias y carestías)
- Un joven pretendiente aparece como posible sucesor (lo que es reconocible por el hecho de buscar a una mujer casadera)
- El pretendiente debe demostrar que es un iniciado
- El pretendiente tiene que demostrar su aptitud para gobernar (para asegurar bien de la comunidad) pasando una serie de pruebas

- El pretendiente debe conquistar a una mujer para garantizar la continuidad del grupo
- El pretendiente debe luchar contra el gobernante o contra otros pretendientes y vencerles
- El gobernante predecesor es vencido, eliminado o cede el poder al pretendiente vencedor
- El pretendiente se casa
- El pretendiente es investido nuevo gobernante (Metzeltin; Thir 2002: 110s.).

De estos nueve puntos se puede hacer ocho narratemas de la siguiente manera:

1. La debilidad del rey
2. La aparición de pretendientes
3. La muestra de iniciación
4. La muestra de la prevención del bien del país
5. La disposición a asegurar la continuidad del grupo
6. El reconocimiento del pretendiente verdadero
7. La eliminación del rey
8. La entronización (véase: Metzeltin; Thir 2012: 144ss.).

El primer narratema es mostrado por algunos signos de la vejez del rey como, por ejemplo, por la edad, la enfermedad, la ceguera o que los años del gobierno se han acabado. Además, el rey puede tener hijas casaderas o hay catástrofes naturales (véase: Metzeltin; Thir 2012: 144).

El segundo narratema también puede contener no sólo pretendientes que vienen de afuera del reino, sino que también puede ser que el rey tenga hijos que podrían sustituirlo (véase: Metzeltin; Thir 2012: 144).

Relacionado con el tercer narratema hay que decir que muchas veces aparece también el esquema iniciático en la sustitución regia. Pero sólo de una manera más o menos elaborada (véase: Metzeltin; Thir 2002: 111). Además, hay que decir que los pretendientes que no son iniciados fracasan (véase: Metzeltin; Thir 2012: 145).

La aptitud para gobernar puede ser dada por la fuerza y/o la inteligencia del pretendiente, la capacidad de cazar y puede traer objetos especiales como, por

ejemplo, un agua especial. Además, el pretendiente tiene ayudantes mágicos (véase: Metzeltin; Thir 2012: 145).

Para asegurar la continuidad del grupo no sólo debe conquistar a una mujer, sino que también podría ser que tuviera que librar a una mujer de, por ejemplo, un dragón o que tuviera que correr a porfía contra la hija del rey. También puede ser que tenga que solucionar adivinanzas que son dadas por la hija del rey o que tenga que adivinar la enfermedad de la princesa (véase: Metzeltin; Thir 2012: 145).

El sexto narratema puede contener rivales que quieren impedir al pretendiente verdadero. Además puede ser que el pretendiente ensayado traiga la comprobación de su prueba y que los pretendientes falsos sean castigados (véase: Metzeltin; Thir 2012: 145).

El séptimo narratema contiene, por ejemplo, que el pretendiente tiene que correr a porfía contra el rey o que tiene que luchar contra el rey. Incluso en este narratema el rey es matado, muere o abdica (véase: Metzeltin; Thir 2012: 146).

En el último narratema el pretendiente victorioso hereda la corona y el reino y también puede ser que el pretendiente se case, por ejemplo, con la hija del rey (véase: Metzeltin; Thir 2012: 146).

Asimismo, hay que decir que el tercer narratema siempre puede aparecer como esquema iniciático, pero no siempre tan elaborado como una historia que sólo se dedica a una iniciación. Los dos esquemas narrativos no tienen que aparecer siempre completamente elaborados, así que también pueden faltar algunos narratemas (véase: Metzeltin; Thir 2002: 111). En la parte analítica vamos a ver si en los cuentos tomados aparecen todos los narratemas.

3.3. Pasos de un análisis y de una interpretación de textos

El análisis de textos y la interpretación de textos tienen como objetivo hacer entender de paso a paso las configuraciones del texto y las referencias que están codificadas en los textos (véase: Metzeltin; Thir 2012: 29). Estos pasos de un análisis pueden parecer según Metzeltin y Thir (2012: 29s.) de la siguiente manera:

- Angaben über den Sender oder Autor
- Allgemeine Kontextualisierung des gewählten Textes und Entstehungsumstände des Textes (Einbettung des Textes in das jeweilige historisch-geografische Zeitgeschehen)
- Lektüre zum globalen Verständnis des Textes
- Feststellung der tendenziellen Narrativität, Deskriptivität oder Argumentativität des Textes
- Synthetische Angabe des Textinhaltes
- Feststellung des Texttyps und Offenlegen des formalen Aufbaus (Länge, Kapiteleinteilung, Versifikationsformen usw.)
- Lektüre zum genauen Verständnis (Satz- und Wortverständnis absichern mittels Nachschlagewerken wie Grammatiken, Sprachwörterbüchern, Symbolwörterbüchern, Enzyklopädien, Literaturgeschichten)
- Resümee (insbesondere mit Hilfe der Fragen, wer macht was, wo, wann, für wen, warum?)
- Identifikation der Makrostruktur (Feststellung der eventuellen Figuren und ihrer Konstellationen, Eruierung der möglichen Textteile und Isosemien)
- Feststellung des Themas (worum geht es im Text?)
- Untersuchung der Entfaltung des Themas (mit welchen Kohärenz- und Kohäsionsmitteln wird es entfaltet?)
- Offenlegen und Erklärung der eventuellen Intertextualitäten
- Feststellung der Textreferenz (auf welche tatsächlichen oder möglichen Phänomene und Situationen kann der Text unmittelbar /wörtlich oder allegorisch /metaphorisch bezogen werden?)
- Feststellung der Botschaft des Textes (wozu soll oder kann der Text den Empfänger veranlassen?) (Metzeltin; Thir 2012: 29s.).

Para resumirlo, primero, hay que dar datos sobre el emisor o autor del texto. Luego viene la contextualización general del texto elegido y de la circunstancia de la creación del texto. Después es importante leer el texto para entenderlo en general. La averiguación del tipo de escritura viene después. Como próximo punto se escribe un breve resumen del contenido del texto y se averigúa el tipo del texto y su estructura formal. Luego hay que leer el texto otra vez, pero esta vez uno tiene que entender cada palabra, por eso es importante utilizar gramáticas, enciclopedias, diccionarios, diccionarios de símbolos e historias de literatura. Después de haber leído el texto otra vez puedes escribir un resumen

más detalladamente. El próximo punto de análisis se destaca en la identificación de la macroestructura, que desemboca en la averiguación del tema y en la indagación del desarrollo del tema. Luego sólo falta explicar las intertextualidades, la averiguación de la referencia del texto y del mensaje del texto.

Como este trabajo tiene como objetivo averiguar si estos pasos de análisis verdaderamente pueden ser utilizados para cualquier texto estos pasos también servirán en la parte analítica como índice.

B. Parte analítica

4. Análisis de cuentos elegidos de la colección *Cuentos de mi tía Panchita* publicada por María Isabel Carvajal Quesada

4.1. Datos sobre la emisora María Isabel Carvajal Quesada

La emisora María Isabel Carvajal Castro (Quesada) nació el 15 de enero de 1888 en San José, Costa Rica (véase: <http://guiascostarica.info> y Carmen Lyra). El año de su nacimiento no tiene que ser correcto, porque algunos dicen que nació en 1887 (véase: Carmen Lyra y <http://www.ciicla.ucr.ac.cr>). Este desacuerdo puede ser porque tomaron la fecha de su pasaporte que necesitó para viajar a Europa (véase: Carmen Lyra). Su madre era Elena Carvajal Castro y su padre era Andrés Venegas (véase: Arias Mora 2008: 72s. y Carmen Lyra). Dado que su padre no la reconoció, por nacer fuera del matrimonio, lleva los apellidos de su madre. Pero hay que decir que mayoritariamente no lleva ambos apellidos de su madre, sino que llevaba como segundo apellido el de su padrastro. Por eso se llama María Isabel Carvajal Quesada (véase: <http://heredia-costarica.zonalibre.org> y Carmen Lyra). También es conocida bajo su seudónimo Carmen Lyra. Este seudónimo lo adoptó siguiendo el consejo de Joaquín García Monge (véase: <http://heredia-costarica.zonalibre.org>). Por una parte, se dice que “el nombre correspondía a una ruta de buses, en Santiago de Chile que llevaba el nombre de *Ruta Carmen Lira*” (<http://heredia-costarica.zonalibre.org>). Por otra parte, se dice que Joaquín García Monge viajó en 1901 a Santiago de Chile para estudiar, vivió en una calle llamada Carmen, que está cerca de Lira, y de esta manera nació primero el seudónimo de Carmen Lira (véase: Carmen Lyra). Pero María Isabel en 1925 cambió la “i” por una “y” para llamarse Carmen Lyra (véase: Carmen Lyra y <http://heredia-costarica.zonalibre.org>). Bajo este seudónimo publicó todos sus cuentos infantiles. Estas obras marcan después del movimiento modernista el advenimiento de la mujer en las letras hispanoamericanas (véase: <http://guiascostarica.info>).

Recibió su formación primaria en la escuela de su barrio, en el Edificio Metálico. La formación secundaria la hizo en el Colegio Superior de Señoritas.

Allá obtuvo en 1904 el certificado de Maestra Normal. Como maestra trabajó en varias escuelas primarias en San José y en una escuela rural en El Montecito, que está en la provincia Heredia (véase: <http://guiascostarica.info> y <http://www.sinabi.go.cr>).

Dos años más tarde trabajó en el Hospital San Juan de Dios, donde no podía seguir trabajando por su condición de ser hija ilegítima (véase: <http://guiascostarica.info>). En el mismo año empezó su actividad literaria en *Páginas ilustradas*, *Pandemonium*, *Ariel* y *Athenea*, que fueron los periódicos y revistas más populares en esta época. Un poco más tarde ella y Lilia González crearon la revista *San Selerín*, la primera revista para niños (véase: <http://www.sinabi.go.cr> y <http://guiascostarica.info>).

En 1918 publicó algunas de sus más representativas novelas: *En una silla de ruedas* y *Las fantasías de Juan Silvestre* (véase: <http://guiascostarica.info>). Y un año más tarde escribió las obras de teatro: *Ensueño de Noche buena* y *Señorita Sol* (véase: Burgos 2003: 242). En el mismo año, dado que se comprometió con toda la actividad política de Costa Rica, encabezó la lucha contra la dictadura de los hermanos Tinoco (véase: Burgos 2003: 242, <http://guiascostarica.info> y <http://www.sinabi.go.cr>). Además, encabezó una manifestación de protesta en la que quemaron el diario del gobierno *La información* (véase: <http://www.sinabi.go.cr> y <http://guiascostarica.info>). Luego fue perseguida por la policía, pero logró escaparse disfrazada como vendedora de periódicos (véase: <http://guiascostarica.info>).

En 1920 publicó su libro *Cuentos de mi tía Panchita* (véase: Burgos 2003: 242).

Después de caer el régimen de los Tinoco asumió el poder Julio Acosta, cuyo gobierno la envió en 1920 a realizar estudios a Europa con el fin de ampliar sus conocimientos pedagógicos sobre las nuevas líneas de la educación primaria, especialmente las de María Montessori sobre los jardines infantiles (<http://guiascostarica.info>).

Dado que aprendió francés e inglés no tenía problemas en realizar sus estudios en la Universidad de la Sorbona. Además de viajar a Paris, viajó a Italia y a Inglaterra (véase: <http://guiascostarica.info>). Después de su regreso de Europa

estableció la cátedra de Literatura Infantil en la Escuela Normal de Costa Rica. Ella misma fue la primera profesora costarricense de dicha asignatura. Luego en 1926 creó, junto con Luisa González, la Escuela Maternal Montessoriana en San José (véase: <http://guiascostarica.info> y <http://www.sinabi.go.cr>).

María Isabel Carvajal Quesada fue expulsada de su fundada Escuela Maternal Montessoriana y a partir de esto los más importantes intelectuales y escritores de la época pasaron por su casa en el Barrio Amón (véase: <http://guiascostarica.info>). En 1931 militó en el Partido Comunista, colaboró con el periódico *Trabajo*, fundado por este partido, junto con Luisa González creó el Sindicato único de Mujeres Trabajadoras y sugirió la fundación de la Organización de Maestras Costarricenses (véase: <http://guiascostarica.info> y <http://www.sinabi.go.cr>).

Se dedicó mucho tiempo a la actividad política y después de la caída del gobierno del presidente Teodoro Picado, que llegó junto con el fin de la guerra civil de 1948, viajó a México, donde se exilió (véase: <http://www.sinabi.go.cr> y <http://guiascostarica.info>). Llegó hasta allí ya con su salud quebrantada y se enfermó gravemente. El año siguiente ya quiso volver a Costa Rica, pero su retorno fue denegado (véase: <http://guiascostarica.info> y Burgos 2003: 242).

Poco después el 14 de mayo de 1949 murió en México. El 20 de mayo sus restos llegaron a Costa Rica y dos días más tarde fueron sepultados en el Cementerio General de la ciudad de San José (véase: <http://guiascostarica.info>).

Su obra literaria fue influida al inicio por escritores franceses. Además, se nota sus preocupaciones de educadora en sus obras de teatro infantil, así como en sus libros infantiles y en los artículos que escribió para revistas estudiantiles. A parte de esto su obra fue influida por sus cambios ideológicos: del cristianismo al anarquismo, el antiimperialismo, el socialismo científico y el partido de las clases obreras (véase: <http://guiascostarica.info>).

Un sector de su obra literaria se nutrió de la tradición folklórica; material que Carmen

Lyra supo elaborar finamente con la utilización del humor, una penetrante caracterización psicológica de los personajes y su propio uso de la imaginación o la fantasía. Este aspecto le dio originalidad a su obra y un notable rango de universalización de las fuentes populares o tradiciones que la autora utilizaba (Burgos 2003: 243).

Era una escritora costarricense que renovó mucho en su país de origen, en la literatura, en la educación y también en la política. Y el 28 de julio de 1976 fue designada Benemérita de la Cultura Nacional por la Asamblea Legislativa (véase: <http://guiascostarica.info>). Dado que María Isabel y su obra *Cuentos de mi tía Panchita* son tan importantes para Costa Rica en 2010 el Banco Central imprimió un billete de 20.000 colones con la cabeza de Carmen Lyra y al reverso una ilustración de los *Cuentos de mi tía Panchita* (véase: Carmen Lyra).

4.2. *Cuentos de mi tía Panchita* por María Isabel Carvajal Quesada

El libro *Cuentos de mi tía Panchita* tiene su nombre, porque la escritora María Isabel Carvajal Quesada recuerda en el los cuentos que le había contado su tía Panchita (véase: Lyra 2012: 7). La “tía Panchita era una mujer bajita, menuda, que peinaba sus cabellos carnosos en dos trenzas, con una frente grande y unos ojos pequeñines y risueños” (Lyra 2012: 7). La vieja era reprochada por las otras personas de su familia por su manía de contar a sus sobrinos aquellos cuentos de hadas, brujas y espantos, porque pensaban que de esta manera perdían su pensamiento (véase: Lyra 2012: 8).

La tía Panchita había influido tanto en su sobrina que ella la recordaba estar sentada en su silla baja narrando sus cuentos, mientras sus dedos arrollaban cigarrillos. Los cuentos contados por la tía Panchita son *La Cenicienta*, *Pulgarcito*, *Blancanieves*, *Caperucita*, *El Pájaro Azul* y otros cuentos que quizá no estén en libros, como los mencionados anteriormente. Pero María Isabel Carvajal Quesada seguía escuchando los cuentos no encontrados en libros (véase: Lyra 2012: 9).

Dado que María Isabel Carvajal Quesada descubrió que algunos de los cuentos contados por su tía Panchita estaban en libros, la pregunta es ¿de

dónde los sacó? Verdaderamente no sabemos la respuesta, pero podría ser que entretajara algunos cuentos de América y del Viejo Mundo cogiendo piezas de aquí y de allá (véase: Lyra 2012: 9).

En total se puede comparar el trabajo de Carmen Lyra con el trabajo de Charles Perrault en Francia en 1697, quien recopiló una serie de relatos. Además, hay que decir que en la primera versión de 1920 los cuentos se encontraron en un orden diferente al que estamos acostumbrados. Hoy en día también podemos observar que los cuentos de la primera parte de la colección, que suele conocerse propiamente como los *Cuentos de mi tía Panchita*, ya existían en el trabajo de Cecilia Böhl de Faber, una autora costumbrista española que publicó todas sus obras bajo el seudónimo Fernán Caballero. Así, podemos encontrar dos de los cuentos más tarde analizados bajo otros nombres en el trabajo de Cecilia Böhl. “El lirio Azul” de Böhl se convierte en “La Flor del Olivar y “El Pájaro de la Verdad” en “El Pájaro Dulce Encanto”. Además, podemos encontrar el cuento napolitano “Los tres limones” del autor francés Eduardo Laboulaye como “La negra y la rubia” y el cuento “Hänsel y Gretel” por los hermanos Grimm se convierte en “La casita de las torrejias” (véase: Mora Burgos et al. 2004: 43s.).

Esto refleja otra vez lo que Carmen Lyra dice sobre “sus” cuentos, que algunos ya existían antes. Sin embargo, ella los publicó y en el próximo capítulo veremos que incluso contienen diferencias a los cuentos publicados en Europa.

Además, hay que decir algo sobre el año en el que los cuentos fueron publicados. Como ya hemos visto en el capítulo anterior en 1920 cayó el régimen de los hermanos Tinoco y el siguiente gobierno de Julio Acosta envió a María Isabel Carvajal Quesada a Europa para que allí pudiera realizar estudios para ampliar sus conocimientos pedagógicos. Y fue allí donde aprendió sobre las nuevas líneas de la educación primaria de María Montessori (véase: <http://guiascostarica.info>).

4.3. Análisis de los cuentos

4.3.1. *La negra y la rubia*

Este texto pertenece según Cantillano Vives (2006: 8) al llamado “Ciclo de Cenicienta”. Este “Ciclo de Cenicienta” consta en el año 1892 según el título de un libro de Cox (1892) de 345 versiones del cuento *Cenicienta* (véase: Cantillano Vives 2006: 8).

Dado que según Cantillano Vives (2006: 8) el texto *La negra y la rubia* es una versión del cuento *Cenicienta*, es clasificado como el tipo del cuento número 510 en la clasificación de Antti Aarne y Stith Thompson (véase capítulo 1.2.).

4.3.1.1. Datos sintéticos del contenido del texto

El cuento trata de una chica rubia, cuyo padre después de quedarse viudo se casa de nuevo. Dado que el hombre trabaja mucho la rubia se queda en casa con su madrastra y su hermanastra, quienes la tratan muy mal. Un día encuentra una muñequita, que le da vestidos maravillosos para ir a misa. Allí el hijo del rey se enamora de ella y la persigue para descubrir dónde vive la chica. Él lo logra y la pregunta si quiere casarse con él. Los dos van a la casa del rey y pocos días después se casan.

4.3.1.2. Averiguación del género y de la organización formal

Este texto pertenece al género literario de cuentos de hadas. El texto no está subdividido en capítulos, puesto que ocupa sólo seis páginas. Sin embargo, hay la posibilidad de subdividir el texto en nueve “escenas” (véase subdivisión del texto en el anexo capítulo 8.1.).

Dado que este cuento pertenece al “Ciclo de Cenicienta” el cuento también podría ser dividido en los cinco puntos según Aarne y Thompson (1928: 81):

- I. *The Persecuted Heroine*. (a) The heroine is abused by her stepmother and stepsister [S 31], or (b) flees in disguise from her father who wants to marry her [T 411], or (c) is cast out by him because she has said that she loved him like salt [H 591.1], or (d) is to be killed by a servant [S 312].
- II. *Magic Help*. While she is acting as a servant (at home or among strangers) she is advised, proved for, and fed (a) by her dead mother [E 323], by a tree on the mother's grave [E 611], or (c) a supernatural being [N 810], (d) by birds [B 450], or (e) by a goat [B 413], a sheep [B 412], or a cow [B 411]. (d) When the goat is killed [B 335], there springs up from her remains a magic tree [E 631].
- III. *Meeting with the Prince*. (a) She dances in beautiful clothing several times with a prince who seeks in vain to keep her [N 716], or she is seen by him in church [N 715]. (b) She gives hints of the abuse she has endured, as servant girl [H 151.5], or (c) she is seen in her beautiful clothing in her room or in the church [H 151.6]
- IV. *Proof of Identity*. (a) She is discovered through the slipper-test [H 36.1], or (b) through a ring which she throws into the prince's drink or bakes in his bread [H 94]. (c) She alone is able to pluck the gold apple desired by the knight [D 950.1].
- V. *Marriage with the Prince* [L 162] (Aarne; Thompson 1928: 81).

A excepción del punto cuatro todos aparecen en este cuento. El primer punto concuerda con la subnota (a), porque la rubia es abusada por su madrastra y por su hermanastra. La rubia recibe ayuda mágica por parte de la Virgen ((c)) y de la arquita. La arquita no concuerda directamente con una de las subnotas en el segundo punto, pero la arquita probablemente fue hecha de madera y la madera es un sema para el árbol ((b)), sólo que no tiene nada que ver con la tumba de la madre. Cantillano Vives (2006: 10) piensa que el cuento de Carmen Lyra en este punto no concuerda con Aarne y Thompson, porque la Virgen no es mencionada concretamente como agente sobrenatural, pero la es en la clasificación de Hansen. En el tercer punto el cuento concuerda con la subnota (c), porque la rubia es vista por el príncipe en la iglesia y lleva vestidos maravillosos. El cuarto punto no es dado en este cuento, porque el príncipe no tiene que probar la identidad de la niña, dado que la lora se lo dice. Y al final la rubia se casa con el príncipe, que presenta el quinto punto.

Por la concordancia de los puntos I, (II), III y V del cuento de Carmen Lyra con los puntos de Aarne y Thompson, es mostrado que el cuento contiene algunas características del tradicional cuento *La Cenicienta*, pero también contiene algunas características ajenas como la que el loro le dice dónde está la mujer que busca (véase: Cantillano Vives 2006: 11). Para Cantillano Vives (2006: 11) hay más características ajenas como la que el hombre rico se casa con la mujer viuda por ambición, porque la cree también rica. Asimismo, cada uno

tiene su hija cuya diferencia es muy fundamental en este cuento, porque una es rubia y la otra es negra. La magia viene en este cuento de una muñequita, que realmente es la Virgen. En este cuento también la negra tiene la intención de hacerse comadres con la rubia al verla en la iglesia sin reconocerla como su hermanastra. Además de estas características ajenas, este cuento también deja el príncipe encontrar la casa donde vive su amante y después de casarse con la rubia, la rubia logra que un palaciego se casa con su hermanastra. Además, la pareja vive muy feliz y después de la muerte cantan para la Virgen (véase: Cantillano Vives 2006: 9, 11s.).

Cantillano Vives (2006: 12) también dice que el título no concuerda con el título tradicional, aun concuerda más con el título del cuento *The black and the white bridge*, que es el tipo del cuento número 403 según Aarne, Thompson y Hansen. En este cuento “también aparecen una madrastra cruel y una hijastra que, por su buen corazón, es recompensada con la mano de un príncipe” (Cantillano Vives 2006: 12).

Cantillano Vives (2006: 12) también dice:

A pesar de las alteraciones apuntadas, el cuento de Carmen Lyra ha conservado la esencia de “La Cenicienta”. Difiere bastante de las otras versiones en cuanto a la adaptación al medio y a las costumbres costarricenses que introduce la autora (Cantillano Vives 2006: 12).

Para terminar, hay que decir que el cuento de Carmen Lyra tiene semejanzas y diferencias al tipo del cuento número 510.

4.3.1.3. Resumen del texto³

El cuento trata de una chica rubia, cuyo padre se casa de nuevo con otra viuda. La viuda también tiene una hija, la negra. Dado que el padre se ocupa del comercio mucho tiempo está fuera de la casa. Para la rubia la situación en casa es como estar en el infierno, porque su madrastra y su hermanastra la tratan como la culpable de todo y la castigan. El castigo consta de pescozones

³ Por falta de resúmenes de los cuentos, los resúmenes en este trabajo fueron escritos por la autora misma del presente trabajo.

de la vieja y de estar soterrada en la cocina. Aunque la rubia sufre mucho nunca dice nada a su padre.

Un domingo, cuando la madrastra y la hermanastra están paseando, la rubia se queda en casa limpiando la cocina. Después la rubia da un paseo por el jardín y encuentra una muñequita. Como a ella le gusta la muñequita la limpia y le hace un vestido.

El domingo siguiente la madrastra va con su hija a misa y la rubia se queda en casa moliendo. Ella está haciendo una tortilla cuando ve su muñequita, la limpia y la guarda otra vez en su cofre. Pero después de pocos minutos la ve otra vez. La rubia se siente molestada y al llevarla otra vez a su lugar, la muñequita se transforma en una señora, que resulta ser la Virgen. La Virgen le recomienda que pida de su padre una arquita cuando él se vaya otra vez de viaje. Cuando el padre le pregunta que desea que le traiga de su viaje, la rubia pide lo que la Virgen le ha recomendado. La hermanastra de la rubia pide un traje, un sombrero y unas zapatillas maravillosas.

Al volver del viaje el padre lleva lo que sus hijas deseaban. La hijastra se pone el traje, el sombrero y las zapatillas y da paseos frente al espejo.

El domingo siguiente la hermanastra lleva por primera vez el traje a la iglesia. Pero antes de ir a la iglesia, ella despierta a todos para que le ayuden. La rubia tiene que correr por toda la casa para ayudarle a arreglarse para ir a misa. Después de la salida de la hermanastra y de la madrastra, la rubia va a la cocina donde tiene problemas con la leña. De pronto aparece la muñequita y quiere que la rubia vaya a misa de tropa, pero sin levantar los ojos del suelo. La rubia no la entiende, porque ella está tan sucia por trabajar con la leña y tampoco tiene un vestido de los domingos, porque su hermanastra lo rompió. Sin embargo, la Virgen le ordena ir a su arquita y allí la rubia encuentra un vestido maravilloso, con el que va a misa. Al entrar en la catedral todo se llena de un perfume de rosas y todos la miran. Ella se sienta delante de su hermanastra, quien quiere que se hagan comadres, pero la rubia no dice nada. Cuando el padre termina la misa con la bendición, la rubia sale corriendo. El

hijo del rey, quien la ha visto entrar y se ha enamorado de ella, sale corriendo tras ella para hablar con ella, pero él la pierde al coger el pañuelito que ha dejado caer la rubia. La rubia alcanza el coche y llega a casa antes de su familia.

Una semana después la hermanastra decide ir a misa de doce. Para arreglarse otra vez pone a la rubia a correr por todos lados. Después de salir de la casa la muñequita aparece otra vez y manda a la rubia a misa con un vestido más bonito que el último. En la catedral todo ocurre como el domingo pasado y al salir corriendo de misa, el hijo del rey se pone otra vez atrás. Pero esta vez tampoco tiene suerte, porque la rubia deja caer un ramito de flores, que el hijo del rey coge. La rubia llega a casa antes de la madrastra y su hija y al llegar los dos la encuentran atizando el fuego. La hermanastra está tan entusiástica que no deja de contar que desde el último domingo se hizo amiga íntima de una machita preciosa.

Llega otra vez un domingo y todo pasa como los domingos anteriores. La rubia al ayudar a su hermanastra a arreglarse corre de un lado a otro. Después de la salida de la negra la rubia encuentra otra vez en su arquita un vestido maravilloso y también sale hacia la catedral. Allá todo ocurre como los domingos anteriores, a excepción de la “fuga” después de la misa, porque esta vez el hijo del rey no coge el pañuelito, ni la sortija, ni la flor que la rubia deja caer, sino que, para no perder tiempo, corre tras ella y se acomoda en la trasera del coche.

Al llegar a casa donde la rubia vive, la rubia desaparece en la casa y el hijo del rey se queda afuera en la acera. La hermanastra lo ve y se sienta en una poltrona para observarlo. Además, ella esconde la rubia en la cocina debajo de una gran olla, para que no pueda asomarse. Pero el hijo del rey se queda fuera de la casa y de repente la lora, que pertenece a la hermanastra, empieza a gritar que la niña linda está debajo de una olla y que la negra, la hermanastra, es feroz y quiere casarse con él. La negra jura que el príncipe está aquí para declararle su amor y al oír la lora, la agarra y casi la ahorca. Pero la negra no tiene mucha suerte, porque aún adentro la lora sigue gritando y el grito llama la

atención del hijo del rey. De ahí que el príncipe quiera ver si lo que la lora dice es correcto o no, va detrás de la negra hacia la cocina donde encuentra debajo de una olla grande a una pobre niña tiznada que está haciendo cucharas. El hijo del rey no duda ni un segundo en proponerle matrimonio, pero la rubia primero quiere ir a consultar a la Virgen. Ella le aconseja que acepte, pero no debe alzar para ver al príncipe antes de que el padre les dé la bendición. Todo pasa de la manera recomendada por la Virgen.

Al llegar a la casa del rey la rubia recibe otro vestido, un vestido mejor que los otros, y algunos días después se casa con el príncipe. Puesto que la rubia tiene un corazón muy bueno, manda por su hermanastra y logra que se ponga un poco más amable.

El príncipe y la rubia son muy felices y tienen muchos hijos. Un día la rubia muere y se va para el cielo. Cuando el príncipe muere, también va para el cielo, al lado de su esposa. Y cantan para la Virgen.

4.3.1.4. Identificación de la macroestructura

El texto consta de un título, que acentúa que este cuento trata de una mujer rubia y otra mujer negra. La distribución de párrafos es un poco complicada, porque no están marcados claramente. Esto es debido a que la autora pone por escrito cuentos contados por su tía. No obstante, hay la posibilidad de dividir el texto en nueve “escenas” (véase capítulo 8.1.). La primera escena trata de una descripción de la situación del hombre rico, quien ha quedado viudo y quien se casa de nuevo, y de la situación de su hija, quien sufre bajo su madrastra y su hermanastra. En la segunda escena la rubia encuentra en el jardín una muñeca, que guarda en su cofre. Luego en la tercera escena la muñeca le molesta a la rubia, le dice que es la Virgen y le ordena pedir de su padre una arquita. La cuarta escena es una escena muy corta. En esta escena el padre les pregunta a sus hijas que quieren que él les traiga de su viaje y las hijas le contestan. Ya en la quinta escena el padre trae lo que sus hijas han pedido. La sexta escena trata de un domingo en el que la negra por primera vez lleva su nueva ropa para ir a misa y la rubia recibe un vestido maravilloso

de la Virgen para también poder ir a misa. Durante esta misa ya el hijo del rey echa un ojo a la rubia. En la séptima escena pasa casi lo mismo que en la sexta, sólo la rubia deja caer otra cosa que el último domingo. La octava escena es al principio una repetición de los dos domingos anteriores, pero el final es diferente, porque el hijo del rey es listo y esta vez logra descubrir el lugar donde vive la rubia. Además, en esta escena el príncipe entra en la casa por recomendación de una lora, encuentra a su amante en la cocina debajo de una olla y le ofrece matrimonio. La última escena trata del tiempo de la boda hasta la muerte de los dos.

Como se ha visto en la descripción de las escenas y en el resumen, en este cuento hay seis personas actuando. Por una parte, hay el hombre rico con su hija rubia, quien se casa con una mujer viuda, que tiene una hija negra. Por otra parte, hay el hijo del rey. Además, hay la Virgen que, por una parte, se transforma en una muñequita y, por otra parte, influye en la lora para que le diga al príncipe donde está la niña que está buscando.

Puesto que el texto es un cuento de hadas y, como se ha visto ya en el capítulo 3.1., los cuentos de hadas generalmente tienen una estructura narrativa, el texto es organizado narrativamente. El texto consta de 122 frases, que están conectadas causal y cronológicamente. A las proposiciones conectadas cronológicamente pertenecen que al inicio del cuento hay un hombre rico, quien quedó viudo y se casó de nuevo. Pero no sólo el inicio fue escrito con proposiciones conectadas cronológicamente, sino que también el resto del cuento. La cronología consta de que un domingo la niña rubia encuentra en el jardín una muñequita, la guarda en su cofre y el domingo siguiente, cuando la rubia está sola en casa, porque la madre y su hija se han ido a la misa, la muñequita aparece y le dice que es la Virgen y que la rubia tiene que desear de su padre una arquita. La cronología sigue con que la rubia desea una arquita, la recibe y el domingo siguiente encuentra en su arquita un vestido con el que va a misa. Cada siguiente domingo recibe otro vestido y va a misa. El hijo del rey, quien la ve durante la misa, siempre la persigue, pero sólo la última (tercera) vez logra encontrar el lugar donde la rubia vive. Él entra en la casa y

la encuentra. Los dos van a la casa del rey, pocos días después se casan y tienen una catizumba de hijos.

Pero el texto no sólo contiene proposiciones conectadas cronológicamente, sino que también conectadas causalmente. Entre las proposiciones conectadas causalmente se destacan que el hombre rico se casa de nuevo, porque no está contento con su situación. Además, la rubia pide de su padre una arquita, porque la muñequita se lo recomienda. Pero no sólo en esta situación la rubia atiende a lo que la muñequita le recomienda, sino que también cuando la muñequita le ordena ir a su arquita para ver lo que hay adentro y le ordena ir a misa de tropa, pero no debe levantar los ojos del suelo. Y cuando el hijo del rey le propone matrimonio la muñequita le dice que acepta, pero que no debe alzar a ver al príncipe hasta que el padre les eche la bendición.

Como ya visto en el capítulo 3.1. dentro de la narración se distingue entre la sucesión, la transformación y la compensación. El cuento aquí analizado figura con la sucesión, porque las proposiciones están alistadas en un orden, en el que los sucesos verdaderamente han ocurrido. El texto también es muy coherente, porque las proposiciones se refieren mayoritariamente al mismo sujeto, la rubia, y el primer y el último contenido de frases representan cronológicamente un inicio y un fin. Todo esto se destaca en la cronología ya mencionada en este capítulo y en los contenidos de frases, que se refieren mayoritariamente a la niña rubia. Además, el primer contenido de frases representa un inicio, que se destaca en la descripción de la situación del hombre rico, y el último contenido de frases representa un fin, porque la rubia y su marido mueren y están en el cielo.

¿Por qué no pertenece al esquema transformativo? Para poder responder a esta pregunta es necesario intentar encontrar los puntos del esquema transformativo (véase esquema en el capítulo 3.1.). El punto P1 no está mencionado directamente, pero probablemente la situación neutral sería la situación antes de la muerte de la madre de la rubia (S0). Esta muerte sería el incidente que interrumpe la situación neutral (P2). La rubia no se puede oponer contra la muerte y se encuentra en una situación desagradable (P3).

La situación desagradable (S1) se deja ver en el maltratamiento de la rubia por su madrastra y hermanastra. El siguiente punto (P4) no está directamente dado en este cuento, porque aunque la rubia sufre no dice nunca una palabra. Esto significa que no quiere, o mejor dicho, no tiene la intención de cambiar la situación. Pero la rubia recibe ayuda de la Virgen (P6) y con la ayuda la rubia actúa para superar la situación S1 y para alcanzar la situación S2 (P5). También en este cuento hay una tercera persona (Z), quien impide que la rubia alcance la situación S2 (P7). En este cuento la tercera persona es la hermanastra, porque ella le ordena mucho y al final quiere que el príncipe se case con ella en vez de con la rubia. Pero hay que decir que la madrastra también puede ser considerada como una persona que evita que la rubia alcance una situación mejor, porque la trata muy mal y la encierra en la cocina.

Aunque la hermanastra estorba, la rubia puede alcanzar la situación S2, porque el hijo del rey oye a lo que le dice la lora, encuentra en la cocina a la rubia, le propone matrimonio y después de algunos días se casan. Después de que la rubia sale de su casa se encuentra en la situación agradable (P8).

Notamos que hemos encontrado muchos puntos del esquema, pero dado que la rubia no tiene ninguna intención, es un signo que no pertenece al esquema transformativo, porque, como se ha visto en el capítulo 3.1., para este esquema sería importante que el protagonista tratara de transformar una situación en otra. Por eso hay que decir que los acontecimientos sólo están ordenados cronológicamente. De ahí que se trate de una sucesión.

4.3.1.5. Averiguación del tema

Este texto trata de la pobreza contra la riqueza. El hombre rico se casa con una mujer viuda, a quien él cree muy rica, pero no lo es. Luego la hija del rico, la rubia, es la que tiene que trabajar y parece ser la pobre, aunque no lo es. Y la negra debe vivir en riqueza. Además, este cuento se ocupa del sufrimiento y de la esperanza de acuerdo con la rivalidad entre hermanos y se dedica a como la heroína humillada al final gana sobre su hermana, que la maltrata (véase: Bettelheim 1988: 275). Incluso hay una diferencia racial, que está dada desde

el inicio, por hablar de una rubia y de su oponente, una negra. Las dos son caracterizadas también diferentemente. Mientras la rubia tiene toda la belleza y bondad, la negra es la mala, la malcriada. Esto también figura en estereotipos, como que la que ganará es de la raza blanca, la que históricamente representa el poder (véase: Vázquez Vargas 2006: 184).

4.3.1.6. Estudio sobre el desarrollo del tema

El texto empieza con una fórmula típica de cuentos *Había una vez*, que señala el inicio del cuento, pero termina con la muerte de los dos amantes y no con una fórmula típica. Esto podría ser, porque se trata de un cuento contado que es puesto por escrito.

En cuanto a la cohesión y coherencia del texto se puede decir que el tema está desarrollado, por una parte, coherentemente y, por otra parte, cohesivamente. La cohesión se destaca en conjunciones temporales como: *una vez, cada vez que, mientras, apenas, así que, hasta que, antes y cuando*, y en conjunciones causales como: *porque* y *como*. Los acontecimientos aparecen uno después de otro. Son asociados causalmente y las acciones de la rubia siempre son justificadas, porque ella hace caso a lo que le dice la Virgen.

Como se ha visto en el capítulo 3.1. la repetición es una señal para la cohesión. El primer ritmo que es repetido, siquiera no es repetido completamente, es lo que ocurre todos los domingos. La negra necesita ayuda para vestirse para poder ir a misa, después de haber salido, la rubia encuentra en su arquita un vestido, también va a misa y después de la bendición del padre ella sale corriendo y deja caer una vez un pañuelito, la segunda vez un ramo de flores y la última vez un pañuelito de seda, una sortija y una flor. También hay una repetición en lo que hace el hijo del rey, porque él, cuando la rubia sale corriendo, la persigue, pero las primeras dos veces coge lo que la rubia pierde y la última vez, no lo hace para poder averiguar dónde vive su amante. Asimismo, la negra dos veces pregunta a la rubia durante la misa si quieren hacerse comadres, pero la rubia nunca le contesta. La última repetición se ubica en la mitad de la octava escena cuando la lora dice que la niña linda está

debajo de una olla, la negra feroza se quiere casar. Dado que el príncipe al inicio no se fija en lo que le dice la lora, ella tiene que repetirlo hasta que lo entiende.

4.3.1.7. Intertextualidades

Dado que este cuento pertenece según Cantillano Vives (2006: 8) al “Ciclo de Cenicienta” y que en el año 1892 ya existían 345 versiones de este cuento, no es sorprendente que haya muchas intertextualidades. Según Waley (1947: 226) la primera versión de este cuento escrito en el mundo lleva la fecha alrededor de los años 850 y 860 después de cristo y fue apuntada en un libro chino por un oficial chino. Esta versión realmente no es chino, sino pertenece a algunos aborígenes que vivían en el sur de China (véase: Waley 1947: 226). Además, cuando la primera vez fue apuntada en China en el siglo nueve después de cristo, ya tenía una historia. Sin embargo, lo que señala a un origen oriental es que en la mayoría de los cuentos la Cenicienta tiene pies muy pequeños, que es un símbolo para la virtud, la nobleza y la belleza. El zapato de material costoso también señala a un origen oriental, pero absolutamente no tiene que ser chino, porque hay crónicas egipcias sobre zapatos de material costoso a partir del tercer siglo (véase: Bettelheim 1988: 275).

Aunque el origen del cuento *Cenicienta* debería ser en China, está difundido mundialmente y es el ciclo de cuentos de hadas favorito. La popularidad se debe a la función doble del cuento, ser, por una parte, una ficción y, por otra parte, una descripción de la fortuna realista (véase: Wehse 1981: 39). Aquí son dadas sólo algunas versiones, porque ya existen más de las 345 versiones analizadas por Cox (1892).

Pero hay un problema en el análisis de los cuentos del “Ciclo de Cenicienta”, porque no todos siguen completamente el tipo del cuento número 510 por Aarne y Thompson, sino que también hay cuentos que constituyen una mezcla entre los tipos 511⁴ y 510. Por ejemplo, hay un conjunto de los tipos 511 y 510

⁴ tipo del cuento número 511: “*One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes*. Two-Eyes is abused by her mother. She has to act as goat-herd and she becomes hungry. A wise old woman [N 825]

A⁵, que verdaderamente no es ningún conjunto de dos tipos independientes, sino mayor de los dos tipos. Este tipo es difundido de Irlanda a India y Japón. Las versiones en África y América llegaron hacia allí en tiempos menores de Europa. La primera cita de este tipo del cuento es de Strabon, quien escribió su obra según un modelo griego. En Alemania la primera edición fue imprimida por Martin Montanus en 1560 (véase: Wehse 1981: 40s.).

También hay versiones del tipo 510 A según la clasificación de Aarne y Thompson. Este tipo es muy joven y se extiende en Europa del Norte, del Este y en Europa Central. La versión europea más vieja de este tipo se encuentra en *Pentamerone* de Basile del año 1636 (véase: Wehse 1981: 42s.).

Además, hay una versión de Charles Perrault (*Cendrillon*, 1697), cuya versión podría ser influida por la versión de Giambattista Basile (*La gatta Cenerentola*). Pero es de suponer que el tipo Cenicienta fuera conocido y que la versión de Perrault una elementos de la tradición oral y literaria (véase: Zipes 2002: 747 y 749).

Pero no sólo en Italia y Francia hay versiones de este cuento, sino que también en España y Alemania. La versión española lleva el título *Estrellita de oro* y fue apuntada de la tradición oral por Aurelio M. Espinosa en su obra *Cuentos populares españoles*. La versión alemana de los hermanos Grimm representa un estándar del cuento en el área lingüística (véase: Metzeltin; Thir 2012: 82).

Hasta hoy en día el cuento no ha perdido su actualidad, como muestra la opera de Giacomo Rossini (*La Gatta Cenerentola*, 1817) y como muestran las filmaciones de *Cinderella* de Walt Disney (1950) y *Ever after* de Andy Tennant (1998) (véase: Metzeltin; Thir 2012: 82).

provides the maiden with a magic table [D 1153] and food [D 1031]. The sisters spy upon her. The wonderful tree whose fruit Two-Eyes alone can pluck. She becomes the wife of a lord" (Aarne; Thompson 1928: 82).

⁵ tipo del cuento número 510 A: "*Cinderella*. The two stepsisters. The stepdaughter at the grave of her own mother, who helps her (molks the cow, shakes the appletree, helps the old man; cf. Mt. 480). Three-fold visit to church (dance). Slipper test." (Aarne; Thompson 1928: 82).

También hay una intertextualidad con respecto al tema de la rivalidad entre hermanos, porque en la Biblia encontramos la rivalidad entre los hermanos Caín y Abel, José y sus hermanos y Jacob y Esaú (véase: Ovaes; Rojas 2001: 5).

Otra intertextualidad se destaca en la aparición de la Virgen, porque en 1630, según una historia, apareció en Puebla de los mulatos en Cartago (provincia de Costa Rica) la Virgen de los Ángeles. Según la historia una muñeca apareció sobre una roca y una niña mulata llamada Juana Pereira la encontró. La mulata tomó la muñeca y se fue a casa con ella. Al día siguiente fue al lugar donde había encontrado la muñeca y se sorprendió, porque la muñeca otra vez estaba allí. De eso derivó que la Virgen quería que en ese lugar se la construyera un templo. Dada la historia el cuento de Carmen Lyra la transforma, porque en vez de una mulata, es una rubia y tampoco es de piedra sino de porcelana. Todo esto diferencia el cuento con la tradición y también que en la tradición oral la Virgen es llamada “La negrita”. Otra diferencia se destaca en el porqué de la aparición, porque según la tradición apareció por la necesidad de reconocer a la raza negra, que todavía era tratada como esclava. Todo esto está borrado en el cuento teniendo una niña rubia y una muñeca hecha de porcelana (véase: Vázquez Vargas 2006: 186).

Y la última intertextualidad se destaca en la misa de tropa. Cada domingo en la Catedral Metropolitana se celebraba la misa de tropa a las ocho de la mañana. La tropa de soldados llega quince minutos antes con la Banda Militar que tocaba música. Quince minutos más tarde a las ocho el capitán les daba la orden de armas al hombro. Luego marchaban a la iglesia y se quedaban allí dentro durante la misa (véase: Carazo 2006: 71).

4.3.1.8. Referencia del texto

Este cuento es una narración de la preparación femenina a la vida adulta (véase: Metzeltin; Thir 2012: 82). Pero también cuenta el traspaso a la edad adulta. Este traspaso también es llamado iniciación. Para la persona en camino de la iniciación este traspaso es de gran importancia, porque contribuye a su

futura vida. El traspaso al mismo tiempo está conectado con el miedo ante lo desconocido, que va a ser superado por algunos ritos de iniciación. Los ritos son organizados dramáticamente. El traspaso es montado simbólicamente con cambios, como disfraces, en lugares elegidos especialmente para este suceso y mayoritariamente es acompañado por bailes y cantos (véase: Metzeltin; Thir 2012: 47).

En el aquí investigado cuento no todos los diez narratemas (véase capítulo 3.2.1.) aparecen completamente. El primer narratema aparece en forma diferente, porque no es la rubia quien se va de la casa paterna, sino que, por una parte, la madre, por su muerte y, por otra parte, el padre, quien se casa de nuevo (véase: Metzeltin; Thir 2012: 83). En este cuento el segundo narratema no es dado, porque la rubia no se resiste, sino hace completamente lo contrario y no dice nada para oponerse, aunque su madrastra y su hermanastra la tratan muy mal. Pero es de suponer que en algún momento llora, por la muerte de su madre y por la situación similar al infierno.

A partir de la boda de su padre, la rubia tiene que encontrarse principalmente en la cocina. La cocina representa el distrito de la iniciación (tercer narratema) en la que tiene que trabajar muy duro y está aislada (cuarto narratema). Al mismo tiempo aprende aptitudes (séptimo narratema) y está sometida al fuego, con lo que empieza su regeneración (sexto narratema). Además, tiene que prescindir de su cama, porque está encerrada en la cocina. Esto señala la prohibición de dormir y también está cubierta de ceniza, que significa que no puede ser vista por otros (quinto narratema) (véase: Metzeltin; Thir 2012: 84). La ceniza es un símbolo para la muerte y así es una parte de la tristeza (véase: Heinz-Mohr 1994: 39 y Becker 1998: 24). Además, es un símbolo para la limpieza y para la resurrección (véase: Becker 1998: 24 y Butzer; Jacob 2008: 22). Como la niña está cubierta de ceniza muere simbólicamente y luego resucita (quinto narratema). Pero hay otro comentario relacionado con el símbolo de “tener que vivir en ceniza”. Según Bettelheim (1988: 275) es un símbolo para estar detrás de sus hermanos, que también aquí tiene sus efectos. La ceniza se destaca en la cocina, especialmente en el horno, que representa el centro de la casa y es un símbolo para la madre. Vivir tan cerca

del horno, vivir en ceniza, puede simbolizar que quiere agarrarse a la madre y a lo que ella representa. Todas las niñas pequeñas quieren, por decepción por parte de su padre, volver a su madre, pero en este caso la vuelta es imposible, porque la madre no está, sólo está allí la Virgen quien le demanda. Bajo esta luz, la niña no sólo llora por la muerte de su madre, sino que también por la pérdida de sus sueños sobre la relación perfecta, que esperaba tener con su padre (véase: Bettelheim 1988: 275s.).

Puesto que la rubia está encerrada en la cocina, para evitar peligros, otra persona tiene que ir al otro mundo y tiene que conseguir los objetos especiales. En este caso es el padre quien va al otro mundo, al ir de viaje de trabajo y él trae la prenda para la hermanastra, que también es una antagonista de la rubia, y la arquita para su hija. La prenda muestra que la negra quiere saltar la iniciación, porque se la desea antes de ser iniciada. Normalmente la ropa nueva muestra el fin de la iniciación (noveno narratema) (véase: Metzeltin; Thir 2012: 84s.).

Durante el período de la iniciación también tiene una iniciadora quien le ayuda con las tareas dadas por su familia. La iniciadora en este cuento es la Virgen disfrazada como una muñequita, que la rubia encuentra en el jardín. La muñequita es un símbolo para la dependencia de la gente a poderes de mayor importancia y para una persona sin deseos y dirigida por otros (véase: Becker 1998: 184 y Butzer; Jacob 2008: 220). Además, es un instrumento en el camino a la realización de la vida (véase: Krafft 2004: 37). Y la rubia verdaderamente es una persona dependiente, porque hace lo que su familia y también lo que la Virgen le dicen. Incluso la Virgen le ayuda en el camino a la realización de su vida. La Virgen es un símbolo de la inocencia, del amor, de la sexualidad, de la salvación y de la pureza (véase: Becker 1998: 143 y Butzer; Jacob 2008: 113). En este cuento la Virgen salva a la rubia del infierno y le trae el amor del príncipe.

Además de la cocina hay otro lugar de iniciación en este cuento, porque la rubia, después de haber ayudado a arreglar a la negra para misa, también recibe un vestido para poder ir a misa. La rubia sale de su distrito de iniciación

a la iglesia, que también muestra un lugar de iniciación. Allí su hermanastra y su madrastra no la reconocen por la transformación y el hijo del rey se enamora de ella y sólo la mira durante la misa. Esto es un signo porque la reconoce como una persona iniciada. Después de la misa la rubia sale corriendo y huye ante el príncipe, porque su iniciación es gradual y todavía no terminada. De ahí que también tenga que devolver los vestidos. La devuelta de los vestidos y el cumplimiento de las tareas dadas por su hermanastra y su madrastra muestran que la rubia acepta los pasos de la iniciación y no quiere saltarlos como su hermanastra (véase: Metzeltin; Thir 2012: 86ss.).

La rubia tiene que ir tres veces a la iglesia hasta que el príncipe logra descubrir donde vive su amante. El número *tres* es un símbolo para la perfección y la terminación (véase: Heinz-Mohr 1994: 337). Y es lo mismo en este cuento, porque el príncipe la tercera vez perfecciona su persecución y en vez de coger las cosas caídas, se acomoda en la trasera del coche. Esto también muestra que ya es iniciado, pero luego delante de la casa no sabe qué hacer hasta que la lora se lo dice indirectamente. Aquí vemos que el príncipe todavía necesita ayuda de seres especiales. Este ser especial es una lora. La lora es un símbolo de la elocuencia, del lujo y del cautiverio (véase: Butzer; Jacob 2008: 266), que es reflejado completamente en este cuento, porque la lora pertenece a la negra, que por la boda de su madre con un hombre rico adquiere dinero, la lora habla encerrada en una jaula y le delata al príncipe donde está encerrada su amante. Además, en el cuento está escrito que la lora sólo habla, porque la Virgen se lo ordena, pero se puede interpretar, que es verdaderamente la Virgen quien le dice al príncipe donde está su amante, porque el loro es un símbolo cristiano de la virginidad de María. Esto es porque su plumaje no se moja cuando llueve y también sabe decir “Ave” cuya inversión sería “Eva” (véase: Lurker 1979: 361 y Becker 1998: 213). La lora puede ser, por una parte, ayudante y, por otra parte, perjudicador. En este cuento, dado que comunica con la gente, es servicial y sabia. Es también servicial en cuestiones de amor: se presenta como pretendiente de esposas, anuncia a la amante el acercamiento del héroe, gana una esposa para el rey y reúne a los dos después de una separación (véase: Wehse 2002: 521). Aquí la lora le dice al príncipe donde está su amante y los reúne.

Asimismo, hay otro símbolo relacionado con la lora, porque la lora en el cuento grita dos veces hasta que el príncipe entra en la casa. El número *dos* es un símbolo para la separación, el movimiento y la decisión (véase: Becker 1998: 346 y Forstner; Becker 1991: 173). Además, el número *dos* marca lo oscuro y lo claro, lo bueno y lo malo y el hombre y la mujer (véase: Forstner; Becker 1991: 173). Este símbolo también tiene repercusiones en este cuento, porque los dos amantes, un hombre y una mujer, se separan dos veces hasta que el hombre se pone en movimiento y logra encontrar la casa donde vive por la decisión de no coger las cosas caídas.

Después de todo esto el príncipe encuentra a su amante, que todavía no está completamente iniciada, porque todavía está cubierta con ceniza, pero al llegar a la casa del rey la rubia recibe su ropa nueva, que muestra ya el final de la iniciación. Pero como la rubia todavía no debe mirar a su futuro esposo falta todavía un poco para terminar completamente la iniciación. Lo que falta es la bendición del padre, la que reciben cuando los dos se casan (décimo narratema). El noveno narratema sólo es dado por la ropa nueva que recibe la rubia, pero ella no vuelve a su familia, sino que crea su propia familia con el príncipe.

4.3.1.9. El mensaje del texto

El mensaje del texto es que si trabajas mucho y duro, algún día recibirás la recompensa, pero la recompensa no siempre tiene que venir por parte de la gente que manda, sino que podría venir también por parte afuera, como en este cuento. En este cuento la rubia trabaja mucho y tiene un trabajo muy duro, pero al final recibe la recompensa de la Virgen, una persona de afuera. Primero la rubia recibe vestidos para poder ir a misa y luego recibe el príncipe. La gente que manda en este cuento es la negra y su madre.

Pero no sólo tienes que trabajar duro para recibir la recompensa, sino que a veces la recompensa está unida con condiciones, como también en este cuento. La rubia sólo recibe los vestidos bajo la condición de que vaya a misa y

allí tiene que mirar al suelo. También recibe el príncipe sólo a condición de que no le mire hasta que el padre les haya dado la bendición.

Otro mensaje del texto es que si eres fiel a ti mismo, como la rubia lo es, al final llegas a tu meta (véase: Bettelheim 1988: 302). El texto también nos dice que la rubia está sólo en un estado pasajero y que estar sucio y desaseado, no tiene consecuencias negativas para el futuro. Además, este texto nos da algunas lecciones como, por ejemplo, que el aspecto no dice nada sobre el valor de la persona; que si uno se queda fiel a uno mismo, gana sobre los que fingen ser otra persona que no son y que la virtud recibe la recompensa y lo malo va a ser castigado (véase: Bettelheim 1988: 320).

No es tan visto, pero el cuento también nos enseña que para desarrollar su personalidad completamente es importante trabajar duramente. Además, los niños, para poder desarrollar su individualidad, necesitan primero una buena relación con sus padres, pero para poder poner en marcha el proceso de individualizarse es importante que el niño tenga padres malos. Después de haber alcanzado la independencia los buenos padres reaparecen. Aquí este cuento les da a los padres consuelo, porque les muestra para qué su niño por un tiempo les ve en mala luz. El niño, por otra parte, aprende que para recibir su reino, tiene que conformarse por un tiempo con una vida semejante a la de la Cenicienta, con todas las tareas difíciles. Pero al final de todo los niños alcanzan su individualidad y los padres se transforman otra vez en padres buenos (véase: Bettelheim 1988: 320ss.).

4.3.2. *Salir con un domingo siete*

Este cuento pertenece según Cantillano Vives (2006: 37s.) al tipo del cuento número 503 según Aarne y Thompson, pero hay puntos que coinciden con el tipo del cuento número 676 (véase análisis en el capítulo 4.3.2.2.).

4.3.2.1. Datos sintéticos del contenido del texto

El texto trata de dos compadres güechos, uno rico y otro pobre. El pobre va todos los viernes a la montaña para cortar leña y un viernes, después de haberse sentado en un árbol, ve una luz, la sigue y encuentra una casa llena de brujas que están cantando siempre la misma canción. Él extiende la canción y dado que a las brujas les encanta, le dan oro. Al regresar a casa el pobre se lo cuenta al rico y él hace lo mismo, pero con un final negativo.

4.3.2.2. Averiguación del género y de la organización formal

Este texto, como el texto anterior, pertenece a los cuentos de hadas. El texto no está subdividido en capítulos, dado que ocupa sólo cuatro páginas. No obstante, el texto puede ser subdividido en cuatro “escenas” (véase subdivisión del texto en el anexo capítulo 8.2.).

Puesto que este cuento pertenece al tipo del cuento número 503 y algunas partes al tipo del cuento número 676 el cuento también podría ser dividido en los puntos según Aarne y Thompson (1928: 78, 109):

tipo del cuento número 503:

- I. *The Dwarfs' Favor.* (a) A wanderer takes part in a dance [F 331.1] of the witches or people from below the earth (elves) [F 200] or plays for them [F 331.4]; or (b) adds to their song by naming more days of the week [F 331.3]; or (c) complacently lets them cut his hair and shave him [F 331.2].
- II. *The Beward.* (a) They remove his hump [F 337]; or (b) give him gold [F 338].
- III. *The Companion Punished.* (a) His avaricious and bungling companion is given the hump [N 471.1]; or (b) receives coal instead of gold [N 471.2] (Aarne; Thompson 1928: 78).

tipo del cuento número 676:

Open Sesame. A poor man observes robbers who enter into a mountain [F 755]. Uses, like them, the words «Open up» [D 1552, D 1761.1] and gets gold from the mountain. His rich brother tries to do the same thing but is killed [N 471] (Aarne; Thompson 1928: 109).

Todos los puntos del tipo del cuento número 503 aparecen en este cuento. El hombre pobre toma parte de un baile de brujas y añade a una canción más días (I (b)). Ellas le cortan el bocio (II (a)) y le dan oro (II (b)). Luego el compadre rico quiere hacer lo mismo (tipo del cuento número 676) y recibe el güecho del hombre pobre (III (a)).

4.3.2.3. Resumen del texto

El texto trata de dos hombres güechos, uno rico y otro pobre. Mientras el rico es muy mezquino, el pobre va todos los viernes a la montaña para cortar leña para venderla cuando esté seca.

Un viernes el pobre se extravía en la montaña sin poder encontrar la salida antes de caer la noche. Él ata el burro en el tronco y sube al árbol para pasar allí la noche. Después de algún tiempo ve muy lejos una luz que se enciende. Baja del árbol y va hacia la luz. La luz viene de una casa en la que unas brujas están celebrando una fiesta. Ata otra vez a su burro y se esconde detrás de una puerta para curiosear por una rendija. Ve a muchas brujas feas que están bailando y cantando.

Pasan las horas y las brujas todavía cantan la misma canción. El compadre pobre se aburre a escuchar siempre la misma canción y añade a la canción otra estrofa con más días de la semana. Al oír la voz de güecho las brujas se preguntan quién ha arreglado tan bien su canción. Encuentran al hombre pobre y de agradecimiento le cortan el güecho. Además, recibe sacos llenos de oro por haberles terminado su canción. Al salir las brujas le explican el camino y las brujas siguen cantando la nueva canción.

Llega a casa sin dificultad. Su mujer y sus hijos le esperan inquietamente porque han temido que le haya pasado algo. Le cuenta lo que ha pasado y su esposa va hacia la casa del compadre rico para pedir un cuartillo para poder medir el oro. Dado que la mujer no quiere que la rica sepa que su esposo ha traído oro, le dice que quiere medir frijoles. La rica no le cree y de ahí que unte de cola el fondo del cuartillo para averiguar qué van a medir. Los pobres miden tanto oro que pierden la cuenta.

Después de haber terminado la medición la pobre devuelve el cuartillo sin darse cuenta de que se quedan pegadas algunas monedas. Al ver las monedas la comadre rica que es muy codiciosa se va a buscar a su marido para contárselo. Después de oír lo que ha pasado el compadre rico va hacia la casa del pobre. El pobre le cuenta lo que ha pasado y el rico se queda envidioso. En su casa la rica le aconseja a su marido que vaya también al monte para cortar leña para que ojalá le pase lo mismo.

Un viernes el rico se pone en camino con cinco mulas hacia la montaña para cortar leña. Al anochecer se pierde en el bosque y hace lo mismo que el pobre, sube a un árbol, ve la luz y se va hacia ella. Al llegar a la casa las brujas están celebrando su fiesta como cada viernes. El rico también se mete detrás de la puerta y añade una nueva estrofa, pero esta vez las brujas reaccionan diferentemente a la primera vez. Esta vez a las brujas no les gusta y se ponen furiosísimas. Le buscan, le plantan el güecho de su compadre en su nuca y le desamarran las mulas. Al amanecer llega a su casa con dos güechos y sin el oro deseado. Además, su esposa tiene que quedarse en cama, porque le riegan la bilis.

4.3.2.4. Identificación de la macroestructura

El texto consta de un título, que acentúa que en este texto alguien va a salir con un domingo siete (es un dicho que va a ser analizado en el capítulo 4.3.2.7.). Como en el texto anterior, los párrafos no están marcados claramente y de ahí que la distribución resulte difícil debido a que el cuento viene de la tradición oral. No obstante, hay la posibilidad de dividir el texto en cuatro

“escenas” (véase capítulo 8.2.). La primera escena explica la situación de los dos protagonistas, uno rico y otro pobre, y dice lo que hacen. En la segunda escena el hombre pobre se pierde en la montaña al cortar leña, al anochecer sube a un árbol, ve una luz y mira de dónde viene. Además, observa a las brujas y pasado algunas horas añade a su canción un verso, que resulta gustar a las brujas tanto que le cortan el güecho y le dan oro. En la tercera escena llega a casa, le cuenta lo que ha pasado a su familia, miden el oro y cuentan al rico, quien se ha enterado de la riqueza súbita por la curiosidad de su mujer, lo que ha pasado. La cuarta escena trata de la ida del rico a la montaña en esperanza de que le pase lo mismo, pero las brujas reaccionan furiosamente a su verso y le plantan el güecho del pobre como castigo.

Como se ha visto en la descripción de las escenas y también en el resumen del texto, en este cuento hay cuatro protagonistas (los dos compadres y sus mujeres) y las brujas, de las que no sabemos cuántas son.

Como el texto anterior, este texto pertenece a los cuentos de hadas y de ahí que presente una estructura narrativa. El texto consta de 73 frases y es escrito cronológicamente, porque primero el hombre pobre se va a la montaña donde al anochecer se acerca a una casa, añade una estrofa y por gratitud recibe oro. Luego vuelve a su familia, que inmediatamente va a medir el oro. Los amigos ricos lo descubren y quieren tener la misma suerte. Por eso el hombre rico se pone en marcha y hace lo mismo que su compadre pobre.

Este texto también contiene proposiciones conectadas causalmente como, por ejemplo, que el hombre pobre va a la montaña para cortar leña para venderla y ganar dinero. Además, dado que añade una estrofa, que a las brujas les gusta, recibe oro de recompensa. Otra causalidad se destaca en que la mujer rica para averiguar lo que hacen los pobres con el cuartillo, unta de cola el fondo. Puesto que los ricos son muy codiciosos, actúan de la misma manera, pero en vez de la recompensa deseada son castigados.

Dentro de los tres esquemas de la narración (véase capítulo 3.1.) este texto pertenece a la transformación, porque el hombre pobre quiere cambiar su

situación y también el hombre rico quiere cambiarla, porque quiere tener más y más dinero.

Este cuento también puede ser analizado según las proposiciones transformativas (véase capítulo 3.1.). Ni el punto P1 ni el punto P2 están mencionados en este cuento. El punto P3 es mostrado por la pobreza del hombre pobre. El hombre pobre se encuentra en una situación desagradable (S1), porque no tiene dinero. Para ganar un poco de dinero, para poder sobrevivir (I) va cada viernes a la montaña para cortar la leña (T). Un viernes se pierde en la montaña y ve a lo lejos una luz. Allí algunas brujas celebran una fiesta, le añade un verso a su canción y de agradecimiento le dan oro (P6). Así se puede decir que las brujas le ayudan a sobrevivir al darle oro y con el oro está en la situación deseada (S2). El punto P7 no hay en este cuento, porque no hay ninguna persona que le impide recibir el oro.

Pero este esquema también puede ser transformado a lo que hace el hombre rico. Aquí tenemos una situación agradable (S0). Al enterarse de que su compadre ha recibido oro (P2) se encuentra en una situación desagradable (S1), porque es un hombre muy envidioso. Él también va a la montaña con la intención de recibir oro de las brujas (P4 + P5). Aunque la intención al primer vistazo no viene de él mismo, sino que de su mujer que le aconseja ir al bosque (frase 53) es de suponer que ella sólo formule lo que los dos piensan. Además, se puede decir que la intención está trasladada a la mujer rica. La pareja rica se comporta de alguna manera como una sola persona, porque tienen el mismo comportamiento acerca de la riqueza súbita de los pobres. En el bosque las brujas no actúan como ayudantes, sino que se ponen en su camino (P7). Esto significa que aquí no hay el punto P6. Dado que no tiene ayudante para alcanzar su situación deseada (S2) y por no haber tenido él el estímulo de ir al bosque, el fracaso ya está previsto y sólo alcanza una situación peor (S3).

4.3.2.5. Averiguación del tema

El tema que se destaca en este cuento es la brecha entre los ricos y los pobres. Tenemos, por una parte, un hombre rico y mezquino y, por otra parte,

un hombre pobre. Otro punto mencionado es la codicia, porque el rico es tan envidioso al pobre, que de repente tiene dinero, que también quiere tener este dinero y cada vez más y más.

4.3.2.6. Estudio sobre el desarrollo del tema

Este texto también empieza con la fórmula típica de cuentos (véase capítulo 3.1.), pero no tiene el fin típico. Además, por una parte, se podría decir que este cuento tuviera un fin abierto, porque no sabemos lo que pasa con los dos compadres después de su experiencia con las brujas. Pero, por otra parte, la canción de las brujas está terminada, porque no hay más de siete días y cada uno de los compadres ha tenido su experiencia con ellas.

Asimismo, el texto es escrito coherente y cohesivamente. La cohesión se destaca en conjunciones temporales como: *una vez, cuando, hasta que y antes de* y en conjunciones causales como: *porque*. Los acontecimientos aparecen uno después de otro. Son asociados causalmente y las acciones de los compadres y de las comadres son justificadas, porque el pobre va a la montaña por la leña, la pobre va a la casa de la comadre por el cuartillo, la rica no le cree a su comadre y el rico va a la montaña por el oro.

Como ya mencionado en el capítulo 3.1. la repetición de ciertos ritmos es una señal para la cohesión. En este cuento también encontramos ritmos. El primer ritmo que encontramos es que el pobre cada viernes va a la montaña para cortar la leña. El segundo ritmo se destaca en la canción cantada por las brujas. Ellas siempre cantan lo mismo. Y el último ritmo se destaca en la repetición de lo que le ha pasado al pobre en la montaña.

4.3.2.7. Intertextualidades

Dado que este cuento no es tan famoso como *La negra y la rubia* no hay tantas intertextualidades, pero sí hay algunas. Eduardo Merlo Juárez, un arqueólogo, cronista e historiador, dice que la frase *Salir con un domingo siete*, que en este cuento sirve como título, probablemente viene de una leyenda del norte de

Europa, de Dinamarca y Noruega. Allá podría ser, por una parte, que viniera de unos pequeños duendes, que siempre se encontraban para bailar y cantar (véase: Catenacci 2012 y Lamont 2013). Ellos cantaban siempre: “lunes, uno; martes, dos; miércoles, tres; jueves, cuatro; viernes, cinco y sábado seis” (Catenacci 2012 y Lamont 2013). Y una vez una joven los observaba y añadió a la canción “¡y domingo, siete!” (Catenacci 2012 y Lamont 2013). Dado que a los duendes no les gustaba el *domingo siete* la castigaron dejándola embarazada (véase: Catenacci 2012 y Lamont 2013). Por otra parte, podría ser que viniera de otra historia similar, donde dos amigos se encuentran a un grupo de campesinos que está cantando. Como la joven en la primera versión, los dos añaden a la canción un verso y reciben castigo. El castigo se destaca en una tremenda golpiza de la que pudieron huir (véase: Catenacci 2012). Pero después del “incidente, el “entrometido” domingo siete, se hizo parte de la localidad y poco a poco llegó a otros lugares relacionándolo a “una metida de pata”” (Catenacci 2012).

Este dicho, cuyo origen se destaca en Europa, llegó a América Latina por los españoles. Allí los dos significados del dicho son usados frecuentemente, pero no se sabe de dónde viene verdaderamente (véase: Catenacci 2012).

También hay otra versión del origen del dicho que dice que viene de una canción sobre los días de la semana que excluye el domingo (véase: Ricardo 2009).

Según el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* “domingo siete” o “salir con un domingo siete” tiene las siguientes definiciones:

domingo:

~ siete.

loc. adj. Dicho de una persona: Que actúa de aguafiestas en algún negocio, diversión, etc.

salir con un ~ siete.

1. (Por alus. a cierto cuentecillo de brujas). loc. verb. [salir por peteneras](#).

petenera:

salir por ~s.

1. loc. verb. coloq. Hacer o decir algo fuera de propósito (DRAE: Domingo siete).

Esto significa que este dicho se dice a una persona que actúa de aguafiestas diciendo algo inconveniente. Se usa para hombres y mujeres, pero para mujeres sólo se usa para hacer referencia a que se queda embarazada fuera del matrimonio (véase: Ricardo 2009).

Dejando atrás una excursión al origen del dicho que en este cuento representa el título, volvemos a las intertextualidades. Hay versiones de este cuento en muchos países hispanoamericanos así como de Arabia hasta Irlanda (véase: <http://www.taringa.net>).

Entre las versiones se destacan “Die Geschenke des kleinen Volkes” (Los regalos del pueblo pequeño, número 182 en KHM) de los hermanos Grimm y “Los dos hermanos” (número 175) de Espinosa (véase: Cantillano Vives 2006: 39 y Brüder Grimm 1997: 746).

4.3.2.8. Referencia del texto

Este texto ni se trata de una iniciación ni de una sustitución regia, pero contiene elementos iniciáticos y rituales. Como en muchos cuentos iniciáticos el bosque juega un rol muy importante. Es exactamente allí donde el pobre se pierde y encuentra una luz de una casa. Al acercarse a la casa el pobre oye música y luego ve que las brujas están bailando. El baile es otro elemento ritual que juega un rol muy importante durante iniciaciones (véase: Metzeltin; Thir 2012: 70). Después de haber añadido una estrofa a la canción de las brujas, quieren agradecerle. Le cortan el güecho, lo que puede ser interpretado como la curación de una “enfermedad”. Y como todo esto ocurre en la casa de las brujas, que está fuera del ambiente familiar, tenemos otro elemento iniciático. Justo en esta casa también ocurre otro elemento iniciático, la “enfermedad” del rico. Dado que la estrofa añadida por el rico no les gusta a las brujas, ellas deciden implantar el güecho del pobre a él también. Y así se queda más “enfermo”.

¿Pero qué está detrás de este cuento? Puesto que este cuento no sólo abarca elementos rituales, sino que también elementos morales, recuerda un poco a

las fábulas. En este cuento el bueno, el que trabaja honestamente, recibe la recompensa y la persona mala, la que actúa por envidia es castigada.

Este punto nos lleva ya al siguiente capítulo que explicará los mensajes del texto.

4.3.2.9. El mensaje del texto

El texto nos enseña, por un lado, que aunque somos pobres y trabajamos duro algún día logramos salir de la pobreza, quizás no de la misma manera que el hombre pobre en este cuento, pero tal vez logramos terminar una canción o simplemente ayudar a alguien con su trabajo y la otra persona nos lo valora con dinero o con un trabajo mejor pagado. Por eso es importante no renunciar, sino es importante luchar por una vida mejor.

No sólo podemos aprender del pobre, sino que también del rico. El rico es tan avaricioso que no da dinero a su compadre pobre para que pueda vivir mejor. No reparte su dinero o le da por lo menos un poco de dinero. También es tan codicioso, celoso y egoísta que no puede ver a su amigo con tanto oro y también va a la montaña para recibir oro. Pero para él el encuentro con las brujas se convierte en una catástrofe, porque está tan concentrado en recibir el oro que se olvida de todo alrededor de él y recibe su castigo merecido. De ahí que nos enseñe que si tenemos dinero, tenemos que repartirlo con los que no tienen plata. Además, nos aconseja no ser tan avariciosos con nuestro dinero, porque hay verdaderamente gente que lo necesita y le podemos ayudar dándole un poco de lo que tenemos. No debemos querer siempre más y más dinero, porque sólo dinero no nos hace feliz y terminamos como la rica, enfermos en la cama.

4.3.3. *La Flor del Olivar*

La Flor del Olivar pertenece según Cantillano Vives (2006: 41) a los tipos del cuento número 551 y 780 (véase análisis en el capítulo 4.3.3.2.).

4.3.3.1. Datos sintéticos del contenido del texto

El texto trata de un rey ciego, que envía a sus tres hijos para buscar la Flor del Olivar, que debería curarle. El menor la encuentra y sus hermanos le matan por envidia. Al final una flauta, hecha de una caña que ha crecido en la tumba del menor, revela lo que ha pasado y los hijos mayores van a ser encarcelados.

4.3.3.2. Averiguación del género y de la organización formal

Este texto es un cuento de hadas. Puesto que el texto sólo ocupa tres páginas no está subdividido en capítulos. Sin embargo, hay la oportunidad de subdividir el texto en ocho “escenas” (véase subdivisión del texto en el anexo capítulo 8.3.).

Dado que este cuento pertenece al tipo del cuento número 551 y algunas partes al tipo del cuento número 780 el cuento también podría ser dividido en los puntos según Aarne y Thompson (1928: 90, 122):

tipo del cuento número 551:

The Sons on a Quest for a Wonderful Remedy for their Father. The youngest succeeds with the help of an eagle (dwarf) and various magic objects. The brothers gain possession of the remedy. (For analysis 550 I b, (c); II; III c, d; IV; V (a), b.) (Aarne; Thompson 1928: 90).

tipo del cuento número 780:

The Singing Bones. The brother kills his brother (sister) and buries him in the earth. From the bones a shepherd makes a flute which brings the secret to light. In different versions the murder is revealed in several different ways [N 271]: (a) an instrument (harp, flute) is made from the bones [E 632] or (b) from a tree growing from the grave [E 631.2] (Aarne; Thompson 1928: 122).

Puesto que el tipo del cuento número 551 es muy similar al tipo número 550 Aarne y Thompson no repiten los puntos sino refieren al tipo número 550, que va a ser explicado en el capítulo 4.3.4.2..

En este cuento no todos los puntos aparecen. Lo que concuerda con el tipo del cuento número 550 es que hay un rey ciego quien quiere que alguien se vaya para buscar una Flor que le podría curar (I (b)). Los que van a la búsqueda son sus tres hijos (II). Mientras los dos mayores son muy groseros con la mujer y su hijo, el menor es tan amable, que logra encontrar lo buscado. Al encontrarse con sus hermanos, ellos quieren ser los poseedores de la Flor (tipo del cuento número 551). Dado que están tan celosos y codiciosos matan a su hermano, le quitan la Flor y lo entierran (tipo del cuento número 780). Pero no lo entierran completamente, sino dejan los dedos afuera, de los cuales nace un macizo de cañas del que un pastor hace una flauta (tipo del cuento número 780). Y esta flauta revela lo que ha pasado.

4.3.3.3. Resumen del texto

El texto trata de un rey ciego y de sus tres hijos. Los médicos le dicen que no hay ninguna posibilidad para curar al rey. Pero un día está sentado fuera de su palacio y un hombre pasa y le dice que tiene que lavarse con el agua en el que se ha puesto la Flor del Olivar. El rey quiere saber más, pero el hombre ya ha desaparecido. Dado que el rey quiere curarse manda a sus tres hijos para que le traigan la Flor y le ofrece su corona al hijo quien se la traiga.

Los tres hijos parten uno después de otro con algunos días de diferencia. El mayor sale como primero con el mejor caballo y con una alforja. Después de haber andado mucho tiempo llega a un río donde una mujer pobre está lavando su ropa. Cerca de la mujer su hijo está llorando porque tiene hambre. La mujer le pide al príncipe un poco de comida, pero él niega compartir. Puesto que el mayor no puede encontrar la Flor se mete en una casa de juego y pierde mucho de su dinero.

Pasados algunos días el segundo hijo parte de la casa. Él también pasa por donde la mujer que está lavando y también reacciona de la misma manera al pedido de la mujer. Como él tampoco encuentra la Flor, se devuelve y se encuentra con su hermano mayor.

Por fin el menor sale de la casa. Toma el mismo camino como sus hermanos mayores y también se encuentra con la mujer. Él no actúa como sus hermanos, sino que le pregunta a la mujer que le falta a su hijo y le da lo mejor que puede encontrar en su alforja. Lo trata tan amablemente que la mujer, que es la Virgen, le pregunta por dónde anda y después de saberlo le dice donde tiene que buscar. Y verdaderamente encuentra la Flor.

Al volver al palacio pasa por donde están sus hermanos. Les muestra la Flor y los hermanos le invitan a comer. Ya que los hermanos mayores quieren llevar la Flor a su padre y recibir su reino, le dan a su hermano menor tanto alcohol para beber que se emborracha. Al dormir los dos lo llevan al campo, lo matan y lo entierran, pero se olvidan de enterrar los dedos de la mano derecha. Además, le quitan la Flor para llevarla a su padre.

Al llegar al palacio enseguida ponen la Flor en agua con el cual el rey se lava los ojos. Después del lavado el rey puede ver. De ahí que el rey dice que cuando muera su reino será dividido entre sus dos hijos mayores y ambos serán reyes.

Mientras tanto un pastor pasa por donde los hermanos han enterrado a su hermano menor y corta una de las cañas, que han nacido de los dedos del cadáver, y produce una flauta. El pastor sopla en la flauta y de repente oye una voz que canta que sus hermanos le han matado por la Flor del Olivar. Al oír el canto la gente le aconseja ir a la ciudad, porque allí toda la gente pagaría por oír la flauta. El pastor sigue el consejo y allí todos le buscan para oír el instrumento.

Incluso el rey recibe la noticia y le invita a su palacio. Cuando oye el canto recuerda la voz de su hijo menor. El rey quiere tocar la flauta y al soplar en la

flauta oyen un canto un poco diferente al que han oído antes cuando el pastor la ha tocado. El cantor reconoce a su padre y se lo dice. Al oír este canto el rey empieza a llorar y va a buscar a su familia. Cada miembro de la familia toca uno después de otro la flauta. Primero toca la madre. Luego el hijo segundo la toca y el canto dice que él no es el quien le ha matado, pero ha ayudado a enterrarlo. Dado que el rey quiere saber quién verdaderamente ha matado a su hijo menor, obliga también al hijo mayor a tocar la flauta. Así lo ocurre y el canto revela que él es el asesino de su hermano menor.

Luego el rey ordena que sus hijos sean metidos en un calabozo y él y su mujer se quedan desconsolados para el resto de sus vidas.

4.3.3.4. Identificación de la macroestructura

Este texto lleva un título, que revela que se trata de una Flor del Olivar. Aquí, otra vez, no es posible repartir el texto en párrafos, por la misma causa ya mencionada en los capítulos 4.3.1.4. y 4.3.2.4.. Sin embargo, como ya mencionado en el capítulo 4.3.3.2., hay la oportunidad de subdividir el texto en ocho “escenas” (véase capítulo 8.3.). La primera escena trata de una descripción del rey ciego que, según muchos médicos no puede ser curado. En la segunda escena pasa un hombre quien le dice al rey que para curarse tiene que lavar sus ojos con el agua, en el que se ha puesto la Flor del Olivar. Además, en esta escena manda a sus hijos a buscar esta Flor y el hijo mayor sale en busca de la Flor, pero no la encuentra. En la tercera escena el segundo hijo sale y tampoco la encuentra. La cuarta escena trata de la salida del hijo menor, quien encuentra la Flor. Luego en la quinta escena encuentra a sus hermanos quienes lo matan y lo entierran. En la sexta escena los dos hermanos vuelven al palacio con la Flor, el rey se lava y recupera la vista. La séptima escena trata de un pastor que hace una flauta de una caña y va a la ciudad con ella. Y luego en la octava escena el pastor va al palacio y allí la flauta revela el verdadero descubridor de la Flor del Olivar.

Como se ha visto en la descripción de las escenas y también en el resumen del texto, en este cuento hay nueve protagonistas. Por una parte, tenemos la

familia del rey (el rey, la reina y sus tres hijos). Por otra parte, tenemos el hombre, que recomienda el remedio, la mujer con su hijo y el pastor.

Ya que este texto, como los anteriores, es un cuento de hadas, también es escrito narrativamente. Este texto consta de 55 frases. Las proposiciones cronológicas se destacan en que un día viene un hombre, que le recomienda al rey un remedio para curar su ceguera. Dado que ver otra vez es el deseo íntimo del rey, envía a sus hijos a buscarlo. Los tres hijos salen uno después de otro. El menor encuentra el remedio y se encuentra con sus hermanos, quienes lo matan. Luego vuelven al palacio y el rey ve otra vez. Siguiendo la cronología viene un pastor con una flauta que revela lo que han hecho los hermanos. Dado que al rey no le gusta lo que han hecho sus hijos, los mete en un calabozo.

La causalidad es, por una parte, dada por el envío de los hijos en busca del remedio, recomendado por un hombre. Por otra parte, los tres hijos salen por la orden de su padre en búsqueda del remedio. Asimismo, el hijo menor encuentra el remedio, porque primero ayuda a la madre con su hijo y ella de recompensa le revela donde tiene que buscarlo. Además, los dos hermanos mayores matan a su hermano menor por envidia.

Este texto, como el primer texto, pertenece al esquema sucesivo, porque las proposiciones están alistadas una después de otra. Además, el texto es coherente, porque las proposiciones mayoritariamente se refieren al hijo menor. El primer contenido de frase representa un inicio del cuento con una descripción de la situación. Y el último representa un fin, explicándonos que los dos hijos mayores son metidos en el calabozo.

¿Por qué no pertenece al esquema transformativo? Aunque para el rey se podría hacer las ocho proposiciones no pertenece al esquema transformativo, porque no es la figura principal y sólo aparece muy pocas veces, al inicio y al final.

El textoid del padre sería:

El punto P1 no está mencionado explícitamente, pero podemos imaginarnos que la situación neutra (S0) sería el tiempo en el que el rey podía ver. Tampoco está mencionado directamente el punto P2, pero el acontecimiento que molesta podría ser la pérdida de la vista y luego se encuentra en una situación desagradable (S1). Para salir de la ceguera (P4) el rey ciego tiene muchas citas con médicos, pero nadie le puede ayudar. De ahí que no alcance salir de la situación S1 hasta que un día llega un hombre, quien le propone una cura. Ya que el rey todavía quiere salir de la ceguera manda a sus hijos para buscar la “medicina” (P5). En este cuento los hijos figuran la ayuda (P6), porque todos salen en busca de la Flor. Pero hay que decir que al mismo tiempo los dos hijos mayores figuran el obstáculo (P7), porque primero por ser tan egoístas estorban a ellos mismos y luego estorban a su hermano menor quien ha encontrado la Flor para recibir el reino. Al final el rey recibe la Flor y puede ver otra vez (P8), que significa que está en la situación deseada.

Como ya mencionado el rey no es la figura principal, sino su hijo. Por eso tenemos que mirar su textoid:

La situación agradable (S0) puede ser el tiempo que vive en el palacio con sus hermanos y sus padres. La situación que perturbe sería la orden de su padre (C). Ahora se encuentra en una situación desagradable (S1), porque tiene que salir de su casa. Con la próxima proposición ya viene el problema, porque el joven no tiene ninguna intención (I). Es verdad que sale para buscar el remedio, pero sólo lo hace por orden de su padre y no por propia intención. De esta manera tampoco hay transformaciones (T), porque no hace nada para alcanzar su meta que incluso falta. La comida que da al niño no sirve como transformación para alcanzar una meta, porque no sabía que luego la mujer (A) le ayuda a encontrar el remedio. Al regresar sus hermanos están envidiosos y lo matan (D). Así que muere y se encuentra en una situación S3.

Pero como ya explicado en *La negra y la rubia* lo más importante en el esquema transformativo es la intención del personaje. Si la intención falta, el personaje no tiene ninguna meta que cumplir y actúa de forma pasiva. Al leer la pasividad de un personaje es obvio que no puede ser transformativo. Y, como

visto ya en este capítulo, las proposiciones aparecen una después de otra y de ahí que pertenezca al esquema sucesivo.

4.3.3.5. Averiguación del tema

En este cuento el tema es la obtención de un remedio para curar la ceguera. Pero también se trata de una rivalidad entre hermanos, porque cada uno quiere encontrar el remedio para obtener el reino. Y para alcanzar esto incluso matan a uno de ellos, que refleja muy bien la rivalidad que hay entre ellos.

4.3.3.6. Estudio sobre el desarrollo del tema

El texto ni empieza ni termina con la fórmula típica de cuentos (véase capítulo 3.1.), pero la fórmula iniciática sí aparece en la primera frase y por eso este texto tiene un inicio. Además, el cuento, sin incluir la fórmula final, señala un final con el rey cuya vista recuperó y con la metida de los príncipes en un calabozo.

El tema del texto está desarrollado coherente y cohesivamente. La cohesión se destaca en conjunciones temporales como: *una vez, mientras, hasta que, antes de* y *cuando*, y en conjunciones causales como: *porque*. Aquí también los acontecimientos vienen uno después de otro. Incluso son asociados causalmente y siempre hay un razonamiento de las acciones de los tres hermanos.

El desarrollo cohesivo del tema se destaca en la repetición de ciertos ritmos (véase capítulo 3.1.) como, por ejemplo, que los tres hermanos todos toman el mismo camino y los dos mayores, al ver a la mujer con su niño llorando, reaccionan de la misma manera. Otra repetición se destaca en el canto que llega de la flauta del pastor, que siempre no quiere ser tocado y revela quien ha matado al tercer príncipe y por qué lo ha matado.

4.3.3.7. Intertextualidades

La curación de un ciego recuerda a las dos curaciones de ciegos que hizo Jesús en la Biblia. Una vez al salir de Jericó Jesús curaba según el evangelio de Marco (10, 46-52) a un ciego que estaba sentado en la calle y según el evangelio de Mateo (20, 29-34) a dos ciegos que estaban sentados en la calle (véase: Hamp et al. 1989: nuevo testamento 29 y 61s. y Heinz-Mohr 1994: 55). La segunda curación ocurrió cuando pasaba cerca de Jerusalén. Según Juan (9, 1-12) se encontró con un hombre que está ciego desde su nacimiento, preparó una masa con su escupitajo y tierra con la que pintó sobre los ojos del ciego y le ordenó ir al estanque de Siloé para lavar sus ojos. El hombre lo hizo y luego podía ver (véase: Hamp et al. 1989: nuevo testamento 133 y Heinz-Mohr 1994: 55).

Pero también hay otra intertextualidad relacionada con la Biblia, porque el texto también trata de la rivalidad entre hermanos y como se ha visto en el capítulo 4.3.1.7. en la Biblia también hay rivalidad entre hermanos.

Además, tiene intertextualidades con tres cuentos de los hermanos Grimm. Una es „Das Wasser des Lebens“ (El agua de la vida, número 97 en KHM), otra es „Die singenden Knochen“ (Los huesos cantantes, número 28 en KHM) y la última es „Von dem Machandelboom“ (El juníperos, número 47 en KHM) (véase: Cantillano Vives 2006: 43 y Brüder Grimm 1997: 189, 260 y 486). Además, hay una versión de Aurelio M. Espinosa que se llama „Las tres bolitas de oro“ (152) (véase: Cantillano Vives 2006: 43).

4.3.3.8. Referencia del texto

Este texto se refiere a una sustitución del rey, pero no todos los narratemas, que se pueden ver en el capítulo 3.2.2. están mencionados. El primer narratema está dado, porque se dice que el rey es ciego y esto es un signo para la decrepitud y para la vejez (véase: Butzer; Jacob 2008: 50, Uther 1979: 451 y Chevalier; Gheerbrant 1994: 100). Esto significa que el rey ha gobernado su tiempo y ahora es viejo y débil. Además, puesto que el rey tiene tres hijos,

de los que dos ya están en una edad adulta, tiene dentro de su propia familia posibles sucesores (segundo narratema). Pero los príncipes no reciben tan fácilmente el reino de su padre, sino que tienen que mostrarle que son iniciados (tercer narratema) y tienen que buscarle la Flor del Olivar como prueba y para demostrar su capacidad de gobernar (cuarto narratema). La flor es un remedio, que uno sólo puede recibir pasando peligros. Esta flor después puede curar a ciegos (véase: Meinel 1979: 485).

La parte en la que los pretendientes tienen que mostrar que son iniciados también está apuntada en este cuento, pero no aparecen todos los narratemas. Primero los tres hijos salen de la casa paterna (primer narratema de iniciación). El segundo narratema no está mencionado, porque no insisten en salir de la casa. Cada hijo llega al mismo río (tercer narratema de iniciación). Allí los dos mayores fracasan, porque no le dan comida al niño mientras que el menor le da comida y recibe el remedio buscado. Luego ya los tres hermanos vuelven a su tierra (noveno narratema de iniciación). Así que los narratemas 4 a 8 no aparecen en este cuento. Tampoco aparece el décimo narratema.

Los hermanos entre ellos figuran los otros pretendientes quienes tienen que vencer (sexto narratema). Así también lo ocurre, porque el menor al encontrar la Flor está a punto de vencerles a sus hermanos mayores, pero ellos para superarlo lo matan. Luego los hermanos le traen la Flor al rey, quien gana otra vez la vista. Dado que el rey le prometió la corona al hijo quien le trajera la Flor, al poder ver otra vez les dice que cuando muera el reino será dividido entre los dos, que ya es un signo para la cesión del poder a sus pretendientes (séptimo narratema).

Hasta ahora todo lo explicado está mencionado en el esquema de la sustitución regia, pero también hay puntos, como la conquista de una mujer (quinto narratema), que no están mencionados en este cuento. Además de la falta de la conquista de una mujer, no es sorprendente que falte también el casamiento (octavo narratema), dado que no tiene ninguna mujer conquistada. Puesto que el rey todavía está vivo y el canto de la flauta revela el verdadero descubridor

de la Flor, quien ya ha sido matado, no aparece la investidura del nuevo gobernante (noveno narratema).

4.3.3.9. El mensaje del texto

Hay algunos mensajes del texto. Uno es que no debes rendirte cuando tienes una enfermedad que según los médicos es incurable, porque quizás un día hay un remedio o llega una persona, como también en este cuento, que sabe un remedio. Tienes que seguir buscando y luchando para vencer tu enfermedad.

El segundo mensaje es si ayudas a alguien que padece necesidad, siempre vas a recibir algo de recompensa. La recompensa puede ser representada por un simple *gracias* o, como en el caso del cuento, algo que ya has estado buscando todo el tiempo. Siempre se trata de un dar y recibir.

Otro mensaje del texto es el dicho *se agarra antes a un mentiroso que a un cojo*, porque los dos hermanos mayores no le dicen nada de la muerte de su hermano menor a sus padres y le mienten a su padre diciendo que ellos encontraron la Flor. Pero poco tiempo después el canto de una flauta revela la verdad. Y siempre es así, a veces tarda más, a veces menos tiempo, pero las mentiras siempre salen a la luz. Además, después de la revelación el mentiroso tiene que contar con un castigo, como también pasa con los dos hermanos, quienes son metidos en un calabozo.

4.3.4. *El Pájaro Dulce Encanto*

El Pájaro Dulce Encanto es según Cantillano Vives (2006: 46) una mezcla entre los tipos del cuento número 551 y 550 (véase análisis en el capítulo 4.3.4.2.).

4.3.4.1. Datos sintéticos del contenido del texto

El texto trata de un rey ciego y de sus tres hijos que salen en busca de un Pájaro que resultaría ser un remedio. El hijo menor lo encuentra con la ayuda de una luz y con una artimaña logra salir con el Pájaro, un caballo y una princesa. Se encuentra con sus hermanos, quienes lo echan en un precipicio por envidia. Al final el Pájaro revela quien verdaderamente lo ha encontrado, porque sólo al ver al hijo menor canta y el rey vuelve a ver.

4.3.4.2. Averiguación del género y de la organización formal

Como los otros este texto también pertenece a los cuentos de hadas. Aquí tampoco es posible hacer una subdivisión en capítulos, ya que sólo ocupa cinco páginas. No obstante, se puede dividir el texto en trece “escenas” (véase subdivisión en el anexo capítulo 8.4.).

Puesto que este cuento consta de puntos de los tipos del cuento número 550 y 551⁶ el cuento también podría ser dividido en los puntos según Aarne y Thompson (1928: 89):

tipo del cuento número 550:

The Bird, the Horse, and the Princess. Quest for the wonderful bird. With the help of an animal (wolf, fox) the youngest brother succeeds. On his return he saves his brothers who betray him. The princess searches for the father of her child.

- I. *Object of the Quest.* (a) A bird which steals golden apples from the king's orchard [H 1471] at night drops a golden feather [H 1213]: the king orders a quest for the bird [H 1331.3]. (b) A sick (blind) king orders a quest for a magic remedy [H 1324, D 1240] or (c) for the water of youth [H 1322, D 1248, D 1338.1].

⁶ Para ver los puntos del tipo del cuento número 551 véase capítulo 4.3.3.2..

- II. *The Three Sons*. Three sons of a king go on the quest. The two Elder are unkind to animals (old woman, dwarfs) that they meet, and they fail; but the third [L 13] is kind and receives the help of the animals [Q 2].
- III. *Success of the Quest*. (a) The hero reaches the tree of the golden bird, but is to receive the bird only after he undertakes further quests [H 1241]. (b) On these he receives a magic horse [B 180] and a princess, and he takes them, along with the magic bird, home; - or (c) with the help of friendly animals [B 500] and people the hero reaches a magic garden [D 960], where he sees a sleeping princess, lies by her, and on his departure writes his name and leaves it with her [H 152.2]. (d) He secures the water of life (youth) and returns home.
- IV. *The Treacherous Brothers*. (a) The hero's Elder brothers rob [K 2211] him and throw him into a well or (b) wolf's den [K 1931.4]. (c) He is helped out [B 543] and his goods restored by his helpful fox [B 441] or (b) by the wolf [B 442], to which he feeds meat [B 390].
- V. *Conclusion*. (a) The fox is decapitated and becomes a prince [D 711]. (b) The princess seeks the father of her child [H 1381] and, in spite of the treachery of the elder brothers, finds and marries the hero [L 161] (Aarne; Thompson 1928: 89).

No todos los puntos de Aarne y Thompson están mencionados completamente en este texto. En el texto el rey ordena que sus tres hijos salgan en busca de un remedio (I (b)). Dado que sólo el hijo menor es amable y paga dinero para que el muerto pueda ser sepultado, recibe la ayuda del alma del muerto y no de una mujer, un animal o un enano (II). Con la ayuda el hijo menor logra encontrar el remedio, pero sólo lo recibe después de solucionar otros desafíos en los que recibe un caballo mágico y una princesa (III (a) + (b)). Luego al encontrarse con sus hermanos, los dos mayores le echan en un precipicio, en vez de en un pozo, y le roban lo encontrado (IV (a)). Para salir del precipicio recibe la ayuda de la luz (IV (c)). Esta historia no termina completamente como escrito en el punto V, porque la princesa no está embarazada, pero ella se casa con el hijo menor (V (b)) (véase: Cantillano Vives 2006: 49ss.).

Según Cantillano Vives (2006: 51) este cuento representa por el conjunto total de los elementos de los dos tipos del cuento un desarrollo propio. Dentro de este desarrollo hay pocos personajes, una trama muy simple en la que los hechos no son inesperados y tiene un final en el que predominan en vez de la venganza, la gratitud y el perdón (véase: Cantillano Vives 2006: 51).

4.3.4.3. Resumen del texto

Este cuento trata de un rey ciego, que según los médicos no puede ser curado. Dado que hay una mujer vieja, que es bruja y ya ha curado a personas que han

sido declarados incurables por los médicos, la invitan al palacio. Ella le dice al rey que la persona que ha encontrado el Pájaro Dulce Encanto tiene que pasar la cola del Pájaro por los ojos del rey y después puede ver otra vez. Pero el Pájaro no está disponible tan fácilmente, porque está en poder de otro rey que vive en un país muy lejano. Por eso envía a sus tres hijos para buscar este Pájaro y promete que el trono será para aquel que lo traiga.

Los tres hermanos salen el mismo día en busca del remedio, pero no todos a la misma hora. El mayor parte por la mañana y al inicio de su camino ve a un muerto en la entrada de la iglesia, que no puede ser enterrado por falta de dinero. Por eso le piden dinero al príncipe, pero este niega y sigue su camino.

Al mediodía el segundo hijo sale y también pasa por donde está el muerto, que todavía no ha sido enterrado. Él actúa como su hermano mayor y sigue su camino.

Por la tarde el hijo menor también ve al muerto, que ya está hediondo y los animales quieren comérselo. El joven reacciona diferentemente a sus hermanos mayores, porque a él se le mueve el corazón y por eso paga para el entierro del muerto. El príncipe se queda con el muerto hasta que ha estado bajo tierra. Luego, cuando ya es casi de noche, sigue su camino. De repente ve una luz que está acercándose a él y se asusta. La pregunta quién es y recibe como respuesta que es el alma del muerto enterrado y que viene para ayudarlo. El príncipe sobrepasa el choque y sigue la luz durante la noche y durante el día descansa.

Después de una jornada muy larga, llegan al reino del otro rey. A la medianoche el príncipe va a los jardines del palacio y la luz le muestra el camino hacia el salón donde está el Pájaro sin ser visto por los soldados. Al entrar en el salón el Pájaro empieza a cantar y el príncipe se olvida de su misión, pero la luz se la recuerda. Por eso el joven va al siguiente cuarto para traer mesas y sillas. Las necesita, porque el Pájaro está colgado muy alto en una jaula. Con las mesas y las sillas hace una escalera y justo en el momento en el que quiere alcanzar el Pájaro, la escalera se derrumba y hace mucho

ruido, así que despierta al rey. El rey viene corriendo y al ver lo que ha pasado, ordena que le metan en el calabozo.

Pocos días después el rey quiere hablar con el príncipe y le promete devolver la libertad y darle el Pájaro si él le puede conseguir el caballo del rey, que está preso por el gigante. El príncipe todavía no sabe que responder y por eso la luz le da el consejo de aceptar la oferta.

Dicho y hecho la luz lo guía hasta el potrero del gigante. Allí el príncipe se esconde hasta que amanezca. Luego el gigante sale con el caballo, que es muy hermoso y la luz le aconseja esconderse en el potrero y esperar allí hasta que regrese el gigante por la noche. Así lo hace el príncipe y al caer la noche vuelve el gigante con el caballo. Cuando el gigante está dormido el príncipe se fija, como le aconseja la luz, en sí verdaderamente tiene los ojos cerrados. Después de algún tiempo el gigante está dormido y el joven desamarra el caballo. Pero este animal sabe hablar, despierta al gigante y le dice que alguien quiere robarlo. Dado que el joven es muy listo se esconde y el gigante no puede ver a nadie, así que no cree lo que el caballo le dice. El gigante se acuesta otra vez y el príncipe intenta montar al caballo. Justo en este momento el caballo otra vez empieza a gritar y despierta al gigante, quien de nuevo no puede ver a nadie. Por eso le dice que le va a matar si le despierta otra vez. De esta manera el príncipe tiene la oportunidad de montar al caballo, aprieta la tuerca y el caballo sale volando.

Vuelan hacia la ciudad, pero antes de entrar aprieta la tuerca para que el caballo descienda y para no dar por entendido que conoce la cualidad del caballo. Al ver el caballo el rey se pone muy contento, pero todavía no cumple su parte del “contrato”, hasta que el príncipe le traiga su hija, que también está en manos del gigante. El joven otra vez consulta la luz la cual le aconseja aceptarlo.

A la noche siguiente sale con el caballo y llega a donde vive el gigante. El príncipe otra vez sigue los consejos de la luz y amarra el caballo cerca del palacio del gigante. Además, el príncipe tiene que subir por una enredadera a

una ventana del comedor. Allí tiene que esperar hasta que el gigante haya bebido demasiado vino y deje caer la cabeza. Luego tiene que tirar unos terroncillos a la niña y hacerle señas para seguirle. Todo pasa como mencionado y la niña no duda ningún momento en seguirle, porque ya ha deseado salir de las garras del bruto. Incluso los dos se gustan.

Al llegar al palacio, el rey todavía no le da lo prometido y le pide desear otra cosa en vez del Pájaro. Entonces el príncipe, por consejo de la luz, le pide dar tres vueltas por la plaza con el caballo, la niña y el Pájaro. El rey acepta, pero no le confía y pone soldados en todas las calles que dan a la plaza. El príncipe da dos vueltas en la plaza y antes de acabar la tercera, aprieta la tuerca y el caballo sale volando. El rey se queda atrás enojándose.

Al llegar a su país el joven aprieta otra vez el caballo para que nadie sepa el secreto del caballo. Pasa por una ciudad en la que encuentra a sus hermanos y les ofrece volver con él. Pero los dos sienten tanta envidia, porque su hermano menor vuelve con el Pájaro, un caballo y una linda princesa, que le invitan a almorzar para darles a él y a la princesa una bebida narcótica y para después echarlo en un precipicio.

Al despertar la princesa le dicen que su amante le ha abandonado y que ellos la llevan al palacio de su padre. Los tres van con el caballo y con el Pájaro al palacio y los padres se alegran al verlos. Los dos hermanos les cuentan a sus padres que ellos han hecho todo el trabajo y difunden mentiras sobre el menor y sobre la princesa. Los dos pasan la cola del Pájaro por los ojos del rey, pero desgraciadamente no pasa nada. De ahí que el rey no reparta el reino entre los dos.

Mientras tanto la luz libra al joven y unos carreteros que pasan lo oyen gritar y le ayudan. Les dice quién es y lo llevan al palacio.

Pasando algunos días el joven llega al palacio y la princesa, que no ha vuelto a hablar porque ha sido tan triste por la ausencia del joven, al verlo, se pone feliz. Además, el Pájaro vuelve a cantar. Desgraciadamente sus padres no se

alegran tanto al verlo, por lo que les han contado sus hijos mayores. Pero el menor no se lo traga y les cuenta su versión. Asimismo, para probar que él ha conseguido el Pájaro, lo coge y pasa su cola por los ojos de su padre, quien enseguida puede ver. De esta manera los padres se enteran de las mentiras de sus hijos mayores, que no son castigados por intervención del menor, que es un buenazo. Además, el menor, al recibir el reino, lo comparte con sus hermanos y se casa con la princesa.

Al verlo feliz la luz se despide y le dice que le ha demostrado su gratitud y que se van a ver en la otra vida.

4.3.4.4. Identificación de la macroestructura

El texto consta de un título, que acentúa que se trata de un Pájaro Dulce Encanto. Como en los textos anteriores los párrafos no están marcados claramente y de ahí que la distribución no resulte fácil debido a que el cuento viene de la tradición oral. Sin embargo, hay la posibilidad de dividir el texto en trece “escenas” (véase capítulo 8.4.). La primera escena trata de la situación del rey ciego y de la bruja, que le revela un remedio. En la segunda escena el hijo mayor sale en búsqueda del Pájaro. En la tercera escena parte el segundo hijo y en la cuarta escena el tercer hijo, quien ayuda a un muerto pagándole su entierro. En la quinta escena el menor encuentra el Pájaro con la ayuda de la luz y al intentar robarlo despierta al rey, quien le mete en el calabozo. La sexta escena trata del contrato entre el rey y el príncipe. En la séptima escena el príncipe se pone en camino a cumplir su parte del contrato y la cumple. La octava escena se ocupa del príncipe que vuelve a ponerse en camino para cumplir la nueva orden del rey y otra vez la cumple. En la novena escena el príncipe engaña al rey y sale con el caballo, la princesa y el Pájaro. La décima escena se dedica a la llegada del príncipe a su país y al encuentro con sus hermanos. En la décima primera escena los dos hermanos mayores vuelven a la casa de sus padres y les cuentan mentiras. Luego en la décima segunda escena el menor es liberado, llega a su casa y pasa la cola por los ojos de su padre con el resultado de que el padre vuelve a ver. Además, recibe el reino,

que comparte con sus hermanos, y se casa con la princesa. En la última escena la luz se despide.

Como se deduce de la descripción de las escenas y también del resumen, este cuento consta de diez protagonistas. Por una parte, tenemos la familia del rey (el rey, la reina y sus tres hijos). Por otra parte, tenemos la bruja, el muerto, el gigante y el rey con su hija.

Este texto también pertenece, por ser un cuento de hadas, a los textos narrativos. El texto consta de 102 frases. Las proposiciones cronológicas se destacan, como también en *La Flor del Olivar*, en que un día viene una persona que recomienda un remedio para curar el rey ciego. El rey también quiere que sus hijos salgan en busca del remedio y lo hacen uno después de otro. Otra vez es el menor quien encuentra el remedio, pero esta vez tiene que prestar algunos servicios al otro rey para recibir el remedio. La ejecución de los servicios también es cronológica, porque primero tiene que liberar un caballo y luego a una princesa. Dado que todavía no recibe el remedio prometido se lo toma y vuelve a su país con más que sólo el remedio. Allí otra vez se encuentra con sus hermanos, quienes esta vez sólo lo echan en un precipicio. Los mayores vuelven al palacio, pero el remedio no sirve. Entretanto el menor es liberado y también vuelve. Ahora el remedio sirve, porque el menor es el verdadero descubridor. Dado que es tan amable reparte el reino entre los tres y por fin el ayudante se despide.

Las proposiciones están conectadas causalmente, porque el rey envía a sus hijos por recomendación de una persona. Los tres hijos se ponen en camino porque su padre le promete dar el reino al que le pueda traer el remedio. El menor recibe ayuda del alma de un muerto, porque le ha pagado su entierro. Logra liberar el caballo y a la princesa y salir con el remedio, porque sigue las recomendaciones del alma. Al volver a su país los hermanos mayores, por envidia, lo roban y lo dejan atrás. Los dos vuelven con el remedio al palacio, pero el remedio no funciona, porque los dos no son los verdaderos descubridores. A la vuelta del menor, el remedio funciona, porque él es el

verdadero descubridor. Luego recibe el reino, que su padre le ha prometido, y el alma se despide por haber cumplido su trabajo.

Dado que el cuento es muy similar al cuento anterior también la macroestructura tiene semejanzas. De nuevo se puede hacer el textoid del rey, que sería así:

Como también en el texto *La Flor del Olivar* el punto P1 para el textoid del rey no está mencionado directamente, pero podemos imaginarnos que la situación neutra (S0) sería el tiempo en el que el rey todavía no ha perdido la vista. Tampoco está mencionado explícitamente el punto P2, pero el acontecimiento que perturba podría ser la pérdida de la vista. Luego se encuentra en una situación desagradable (S1). Para salir de la situación de desequilibrio (P4) el rey ciego consulta a muchos médicos (T1), pero nadie le puede curar. Por eso no alcanza salir de la ceguedad hasta que un día invita a una mujer (T2), que resulta ser bruja. Ella le propone una cura (A). Puesto que el rey sigue con su deseo de salir de la ceguedad manda a sus hijos para buscar el remedio (T3). En este cuento, como también en el cuento *La Flor del Olivar*, los hermanos figuran la ayuda para el cumplimiento del deseo de su padre (P6), porque todos salen en busca de la Flor. El obstáculo también es figurado por los hermanos mayores (P7), porque por ser tan egoístas estorban a su hermano menor quien ha encontrado el Pájaro. Pero también hay otra persona que estorba, el otro rey, porque no cumple su parte del contrato. Al final el rey recibe el Pájaro y gana la vista (P8), que significa que está en la situación deseada (S2).

Dado que el rey no figura como protagonista principal también tenemos que mirar el textoid del hijo menor. La situación S0 no está mencionado, pero podemos imaginar que sería su vida como príncipe en el palacio. El acontecimiento que perturba así sería la orden de su padre. Ahora el príncipe menor tiene que salir de la casa para ayudar a su padre (S1). El príncipe sale de la casa, pero sin alguna intención propia, sino porque su padre se lo mandó. Puesto que no tiene ninguna intención, es muy difícil seguir este textoid, porque no puede actuar para alcanzar su situación deseada. Pero hay que decir que sí actúa, pero no para alcanzar su situación deseada, sino para que su padre vuelva a ver. Para alcanzar esto recibe ayuda de la luz (A), pero también tiene

una persona que estorba, el otro rey (D). Luego alcanza una situación nueva, porque recibe el reino de su padre y se casa, pero hay que decir que esto no fue la situación deseada del príncipe. El príncipe verdaderamente no tiene ninguna intención.

Pero esto no es todo, porque el menor firma un contrato con el otro rey. De ahí que el texto pueda ser analizado también según los puntos del esquema compensativo (véase capítulo 3.1.). Pero no todos los puntos aparecen en este texto. Algunos días después de haber encerrado al príncipe, el rey lo libera y le propone un contrato. Si el príncipe le trajera su caballo (S2), que está en manos de un gigante, le daría el Pájaro (S1). El joven, después de hablar con la luz, acepta el contrato (P5 + P6). Los dos no conciertan ningunas sanciones (P4) y tampoco hay ni una persona que confirma el contrato (W) ni una que garantiza que los dos lo cumplan (Z). El príncipe cumple su parte del contrato (P9), pero el rey no cumple su promesa. El rey incluso le propone nuevo contrato en el que el rey le da el Pájaro (S2) sólo bajo la condición de que el príncipe le traiga su hija (S1), que también está en manos del gigante. El príncipe de nuevo acepta el contrato (P5 + P6) y tampoco hay ni la persona W ni la persona Z. Luego ocurre todo de la misma manera que la primera vez. El hijo del rey cumple su promesa (P9), pero el rey no lo hace y le pide desear otra cosa. Dicho y hecho el príncipe le pide dar tres vueltas por la plaza con la princesa, el caballo y el Pájaro. Esta vez el rey cumple su promesa (P10). Los puntos P3, P11, P12, P13 y P14 no están mencionados en este cuento.

Dado que el texto del protagonista principal no contiene todos los puntos y en especial no tiene ninguna intención propia actúa de forma pasiva. No tiene ninguna meta que cumplir, por eso el texto no pertenece al esquema transformativo. Tampoco pertenece al esquema compensativo, porque no todos los puntos están mencionados y es más una textualización de una secuencia iniciática que será analizada en el capítulo 4.3.4.8.. Puesto que ya sabemos que es un texto narrativo sólo hay una opción más, la sucesión. Las proposiciones están alistadas sucesivamente, así que los acontecimientos suceden uno después de otro. Además, se refieren mayoritariamente al protagonista principal. La primera proposición figura un inicio explicando que

había un rey ciego que tenía tres hijos. Y la última destaca el final diciendo que estamos esperando a oír otro cuento.

4.3.4.5. Averiguación del tema

Dado que este cuento es muy similar al cuento *La Flor del Olivar* el tema es el mismo. Aquí también se trata de la obtención de un remedio contra la ceguera. Además, puesto que de nuevo tenemos tres hermanos no es sorprendente que haya rivalidad entre ellos. Pero en este cuento la rivalidad no lleva a la muerte de uno de los rivales, sino que sólo lo echan en un precipicio.

4.3.4.6. Estudio sobre el desarrollo del tema

A diferencia del texto *La Flor del Olivar* este texto si empieza directamente con la fórmula típica de cuentos (véase capítulo 3.1.). Pero lo que tienen en común es que no terminan con la fórmula típica (véase capítulo 3.1.) Además, hay que decir que este texto se refiere directamente al otro, porque lo menciona en la primera frase. Como en el otro cuento, este señala un final sin incluir la fórmula final. El final se destaca en la despedida de la luz.

El tema del texto está desarrollado coherente y cohesivamente. La cohesión se destaca en conjunciones temporales como: *una vez, apenas, así que, hasta que, antes de y cuando*, y en conjunciones causales como: *porque*. Aquí los acontecimientos también vienen uno después de otro. Además, son asociados causalmente y siempre hay un razonamiento de las acciones de los tres hermanos.

Como explicado en el capítulo 3.1. la cohesión se destaca en la repetición de ciertos ritmos. En este cuento hay algunos como, por ejemplo, que los tres hermanos todos toman al inicio el mismo camino al salir de la ciudad, porque todos pasan por dónde está el muerto. Además, hay una repetición en la reacción de los dos hermanos mayores, que no quieren ayudarlo. Otra repetición se destaca en el contrato, porque el rey dos veces le propone lo mismo, pero nunca lo cumple. Al cumplir sus promesas, el príncipe dos veces

tiene que ir a la casa del gigante y al robar el caballo, dos veces casi es descubierto, porque el caballo empieza a gritar y despierta al gigante. Luego viene otra repetición cuando el príncipe desea hacer tres vueltas por la plaza. Y la última repetición se destaca en el intento de curar a su padre, porque los tres hijos pasan la cola del Pájaro por los ojos de su padre, pero sólo cuando el menor lo hace, el rey gana su vista.

4.3.4.7. Intertextualidades

Este texto tiene intertextualidades similares al cuento anterior dado que tienen muchas semejanzas. También tiene la intertextualidad con la Biblia (para ver más información véase capítulo 4.3.3.7.).

Pero también hay otras intertextualidades como, por ejemplo, con el cuento “Las tres maravillas del mundo” de Espinosa y con el cuento “Der goldene Vogel” de los hermanos Grimm (el Pájaro de Oro, número 57) (véase: Cantillano Vives 2006: 49 y hermanos Grimm 1997: 321).

No sólo en Europa se encuentran intertextualidades, sino que también en América Latina. Por ejemplo, hay una novela fabulada que se llama *El Pájaro Dulce Encanto* (1974) de Clemente Guido, que se basa en mitos nicaragüenses (véase: Urbina 2001).

4.3.4.8. Referencia del texto

Como el texto anterior, este texto puede ser relacionado con una sustitución del rey. Esta sustitución puede ser clasificada en algunos narratemas (véase capítulo 3.2.). El rey en este cuento es ciego. Esto significa, como también visto en el capítulo 4.3.3.8., que el rey es viejo y débil (primer narratema). Dado que tiene tres hijos tiene dentro de su familia posibles sucesores (segundo narratema). Los tres hijos tienen que traer la medicina para su padre (cuarto narratema). Puesto que son tres hermanos y probablemente todos quieren recibir el reino, no es sorprendente que ellos tengan que “luchar” contra ellos mismos para ser el único (sexto narratema). Los dos mayores no pueden

encontrar la medicina, que significa que todavía no son iniciados (tercer narratema). Pero el hijo menor, al contrario, recorre durante la búsqueda del remedio la iniciación.

El príncipe menor sale de la casa (primer narratema de iniciación), pero no se opone. Luego tras ayudar al muerto pasa por la frontera dado que el otro rey vive en un país muy lejano. Además, es dirigido por la luz al lugar de iniciación (tercer narratema de iniciación). El príncipe también recorre los estados de trance al viajar durante la noche (así tiene que soportar la oscuridad) y está aislado en el calabozo del segundo rey (cuarto narratema de iniciación). Luego al liberar el caballo no puede ser visto por el gigante (quinto narratema de iniciación). Durante la metamorfosis el príncipe recibe poderes especiales que están codificados por la presencia de la luz y por el caballo mágico (sexto narratema de iniciación). Al liberar el caballo y a la princesa el príncipe aprende cómo hacerlo y al mismo tiempo ya lo practica (séptimo y octavo narratema de iniciación). Después vuelve a su país de origen (noveno narratema de iniciación). Y por último, se casa con una iniciada (décimo narratema de iniciación).

Para volver a la sustitución regia. El príncipe además de traer la medicina tiene que pasar algunas pruebas dadas por el otro rey (cuarto narratema). Durante estas pruebas el menor conquista a la hija del rey (quinto narratema). Ya que el menor logra traer la medicina, vence contra sus hermanos, quienes al inicio no quieren darse por vencidos y lo engañan. Pero al final el rey cede el poder al menor, quien lo reparte entre sus hermanos (séptimo narratema). Además, el menor se casa con la mujer conquistada (octavo narratema). Sin embargo, la entronización no está explicada explícitamente (noveno narratema).

4.3.4.9. El mensaje del texto

En este texto se destacan algunos mensajes. Como también en el último texto es importante no darse por vencido antes de haber intentado todo lo que se puede curar. Quizás algún día viene alguien que sepa un remedio.

Otra coincidencia se destaca en el mensaje de que si ayudas a alguien que no conoces, puedes recibir también de él ayuda. Relacionado con esto también es importante no ser tan egoísta y también pensar en el otro.

Comparando el mensaje de este cuento con el último hay que decir que también coinciden en que uno puede aprender que algún día las mentiras salen a la luz. La diferencia se destaca en que esta vez los hermanos no son castigados, sino que su hermano es tan amable que comparte el reino con ellos. De ahí que también podamos aprender a perdonar y a ser generosos con los otros aun cuando nos han engañado.

Otro mensaje que se destaca en este texto es que si no cumples tus promesas, algún día el engañado te va a estafar. Relacionado con esto también es importante al cerrar un contrato con alguien tener a una persona que confirma el contrato y a otra que garantiza que los dos cumplen lo prometido. Además, si ya has sido engañado para engañarle a él también no debes revelar todos tus conocimientos, como lo hace el menor al no decirle al rey que sabe que el caballo puede volar.

Para añadir, es importante no firmar en blanco a todo, porque puede resultar que aun tus propios hermanos te engañan y te echan en un precipicio. Tienes que conocer sus intenciones para poder contrarrestar.

4.3.5. *La casita de las torrijas*

Según Cantillano Vives (2006: 31) *La casita de las torrijas* pertenece al tipo del cuento número 327 A.

4.3.5.1. Datos sintéticos del contenido del texto

El texto trata de dos niños huérfanos, que un día van hacia la montaña, porque no tienen nada para encender el fuego. Allí encuentran una casita, de la que roban torrijas para comer. Pero la dueña de la casa los agarra, los encierra y les da los desperdicios para comer. Los dos niños la engañan y por eso ella quiere comérselos, pero ellos, con la ayuda de Dios, logran matarla.

4.3.5.2. Averiguación del género y de la organización formal

Este texto pertenece a los cuentos de hadas. Como los otros textos este texto, dado que sólo ocupa tres páginas, no está subdividido en capítulos, pero puede ser subdividido en siete “escenas” (véase subdivisión en el anexo capítulo 8.5.).

Ya que el texto pertenece al tipo del cuento número 327 A puede ser analizado según los siguientes puntos:

tipo del cuento número 327 A:

Hänsel and Gretel. The parents abandon their children in the wood. The gingerbread house. The boy fattened; the witch thrown into the oven. Cf. Mt. 1121. The children acquire her treasure. See analysis: I a, b, c, d; II a, b, d; III (Aarne; Thompson 1928: 56).

tipo del cuento número 327:

The Children and the Ogre.

- I. *Arrival at the Ogre's house.* (a) Children are abandoned by poor parents in a wood [S 321] (b) but they find their way back by cloth shreds or pebbles that they have dropped [R 135]; (c) the third time birds eat their breadcrumb or grain clew [R 135.4, R 136] and (d) they wander until they come to a gingerbread house which belongs to a witch [F 771.7]. (e) A very small hero (thumbling) [F 508] and his brothers stay at night at the ogre's house. – (f) The ogre carries

- the child home in sack [G 441]; (g) the child substitutes a stone in the sack twice [K 526] but is finally captured.
- II. *The Ogre Deceived.* The ogre smells human flesh [G 532.1] and has the children imprisoned and fattened [G 82]. (b) When his finger is to be cut to test his fatness [G 82.1] the hero sticks out a bone or piece of wood [G 82.2]. (c) The exchange of caps (Mt 1119) [K 1611]; (d) the ogre's wife or child burned in his own oven (Mt. 1121) [G 542]. (e) The hero by singing induces the ogre to free them [G 552].
- III. *Escape.* (a) The children are carried across the water by ducks (or angels) [R 236], or (b) they throw back magic objects which become obstacles in the ogre's path [D 672], or (c) they transform themselves [D 671], or (d) the ogre (ogress) tries to drink the pond empty and bursts [G 522] (Aarne; Thompson 1928: 56).

Este cuento conlleva algunas diferencias al tipo del cuento número 327 A. Dado que los dos niños son huérfanos, no son abandonados por sus padres en el bosque. Ellos deciden abandonar la casa en busca de algo con qué encender el fuego. Este cambio de motivación también conlleva, que no regresan a la casa al final del cuento (véase: Cantillano Vives 2006: 33). En su camino encuentran una casita de torrijas (I (d)). Otra diferencia al tipo del cuento número 327 A es que no sólo el chico engorda, sino que también la chica (II (a)). Al controlar los dedos, ellos no sacan un hueso o una rama, sino el rabito de un ratón (II (b)). Luego los dos echan a la bruja en el horno (II (d)) y encuentran su tesoro.

4.3.5.3. Resumen del texto

El texto trata de dos niños huérfanos de los que nadie se ocupa. Dado que los dos no tienen dinero, un día ocurre que no tienen nada más con qué encender un fuego. De ahí que salgan de la casa para rodar tierras. Los dos van hacia la montaña donde, después de haber andado mucho, suben a un árbol para pasar la noche. Al anochecer ven a lo lejos una luz. Deciden buscarla el otro día, por miedo de que puedan ser comidos por animales.

Al amanecer bajan y andan hacia la luz. Andan mucho y al mediodía encuentran la casita a la orilla de la montaña. Los dos se acercan atraídos por el olor a miel hirviendo. Dado que tienen mucha hambre, la chica se cacha una torreja, que está en la ventana en una cazuela. Pero el robo no pasa desapercibido. Los dos se esconden en el monte, donde reparten su torreja.

Puesto que con esta torreja no matan el hambre, se acercan otra vez y logran robar otra.

Después de haber comido la segunda torreja quieren otra, pero esta vez desgraciadamente volcán la cazuela y la bruja los agarra. La bruja, al verlos tan flacos les dice que no los va a comer y que va a engordarlos para darse cuatro gustos con ellos. Luego los encierra entre una jaba y les da cada día los desperdicios.

Ocho días después la bruja viene para averiguar el estado de los niños. Ella quiere que los dos saquen por una rendija su dedito chiquito, pero la chica, que es muy lista, conoce el plan de la bruja y le muestra, en vez de su dedo, un rabo de un ratón. Puesto que la bruja es un poco ciega, no ve el engaño.

De esta manera pasan tres meses y los niños ya se han engordado mucho. Un día al averiguar el estado, la chica es desatenta y la bruja sale con el “dedito” a la luz para mirárselo bien. Al ver que los dos la han engañado, decide comérselos. Pero antes necesita agua, que la tienen que traer los niños de la quebrada.

Los dos salen y cuando están cerca de la quebrada un viejito que era Dios Padre les aparece, les dice lo que va a ocurrir y les da algunos consejos que deberían cumplir.

Al regresar los dos hacen lo que Dios les ha aconsejado. Barren la cocina, atizan el fuego y llenan la gran olla con agua. La bruja está muy contenta al verlos tan obedientes y afanosos.

Luego la bruja enjabona la tabla y quiere que los dos bailen en la tabla para inclinarla y para que resbalen y caigan dentro de la olla. Pero los dos ya conocen el plan de la bruja, porque Dios se lo ha revelado. Por eso se hacen los tontos y logran que la bruja primero les muestre lo que ella quiere. La bruja sube a la tabla y los chicos inclinan la tabla para que resbale y caiga dentro de la olla.

Después de haberla cocinado la sacan y la entierran. Los dos revisan la casa y encuentran en un cuarto muchos barriles llenos de oro, que les toca todo a ellos.

4.3.5.4. Identificación de la macroestructura

Este texto lleva un título que revela que se trata de una casita de torrijas. Como ya visto en el capítulo 4.3.5.2. en vez de distribuir el texto en párrafos hay la oportunidad de dividirlo en siete “escenas” (véase capítulo 8.5.). La primera escena trata de la descripción de la situación de los dos niños y de la salida de la casa. En la segunda escena se acercan a una casa donde roban torrijas y son pillados por la bruja. Luego en la tercera escena engañan a la bruja. Pero ella revela en la cuarta escena el engaño y decide comérselos ahora. En la quinta escena Dios aparece a los niños y les aconseja lo que deberían hacer. Luego en la sexta escena ocurre lo que les ha explicado Dios y son tan listos que logran matar a la bruja de la misma manera que ella ha querido matarlos. La séptima escena trata del entierro de la bruja y del encuentro de muchas monedas de oro.

Como se desprende del resumen y de las escenas, en este cuento aparecen cuatro protagonistas. Por una parte, tenemos los hermanos huérfanos y, por otra, tenemos la bruja y Dios.

Como los otros textos es un cuento de hadas y de ahí que esté escrito narrativamente. El texto tiene 53 frases. Este texto también es muy cronológico, porque los acontecimientos ocurren uno después de otro. Primero hay dos niños huérfanos, que salen a la montaña. Al anochecer ven una luz, a la que se acercan al amanecer. Allá roban torrijas y las comen. La bruja, la dueña de la casa, los sorprende, los encierra y les da comida. Los dos engordan. Dado que la bruja se da cuenta de eso y del engaño de los dos, los quiere comer, pero los dos logran matarla primero.

En este texto también hay muchas proposiciones conectadas causalmente, como que los dos salen de la casa por no haber nada más con qué encender el fuego. Al anochecer suben a un árbol para no ser comidos por animales. Luego roban las torrijas por tener mucha hambre. Además, engañan a la bruja para no ser comidos por ella. Pero la bruja se da cuenta del engaño, por imprudencia de la niña. Al volver con el agua los dos logran matar a la bruja siguiendo las recomendaciones de Dios.

Este texto pertenece dentro de la narración al esquema sucesivo, porque los niños no tienen ninguna intención como podemos ver en el siguiente texto:

El primer punto no aparece en este texto, pero es de suponer que la situación neutra sea el tiempo antes de la muerte de los padres. La muerte tampoco está mencionada directamente, pero se podría decir que es el acontecimiento que perturba (P2). Y luego los dos no tienen a nadie quien cuide de ellos y no tienen nada más para comer (S1). Un día salen de la casa (T1), pero sin alguna intención mencionada (I). Después de una larga andadura ven una casa de la que roban algunas torrijas (T2). Al comer las primeras dos torrijas se rellenan sus estómagos, pero la bruja (D) los agarra y los encierra (P7). Y los dos se encuentran en una nueva situación de desequilibrio (S3), pero reciben ayuda de Dios (A) para al final poder alcanzar una situación agradable (S2), que no es explícitamente su situación deseada.

Otra vez por la falta de una intención no se puede hablar de una transformación. Los dos actúan de forma pasiva y luego hacen lo que Dios les recomienda. Pero dado que los acontecimientos aparecen en forma cronológica se puede hablar de una sucesión. Primero los dos niños salen de la casa al bosque. Luego pasan la noche en un árbol y al día siguiente roban torrijas de la casa de la bruja. La bruja los agarra y les da comida para engordar a los niños. Después Dios ayuda a los niños para liberarse de la bruja. Y al final los dos están libres. Además, la mayoría de las proposiciones se refiere a los dos niños. La primera proposición muestra un inicio del cuento al decirnos que los dos niños quedaron huérfanos y que nadie se ocupaba de

ellos. Y la última proposición presenta un fin al decir que los niños reciben todas las monedas encontradas en la casa de la bruja.

4.3.5.5. Averiguación del tema

El tema del texto es la pobreza y la lucha para sobrevivir. El texto nos muestra como dos niños huérfanos logran sobrevivir sin tener recursos. Además, trata de otro aspecto de tener hermanos. No como en los cuentos *La negra y la rubia*, *La Flor del Olivar* y *el Pájaro Dulce Encanto* se trata de la rivalidad entre hermanos, sino que esta vez los dos se ayudan y son uña y carne. Juntos logran escapar de las garras de la bruja.

4.3.5.6. Estudio sobre el desarrollo del tema

Este texto comienza con *Había una vez*, que es la fórmula típica de cuentos (véase capítulo 3.1.). Pero la fórmula típica de terminar falta. Sin embargo, tenemos un final en este cuento con el hecho de que los niños encuentran dinero y son ricos.

El texto está desarrollado, como también los otros, cronológico y coherentemente. Es cohesivo por el uso de conjunciones temporales como: *una vez*, *apenas*, *así que* y *cuando*, y en conjunciones causales como: *como*.

Es coherente por la repetición de algunos ritmos (véase capítulo 3.1.). La primera repetición se destaca en que los niños tres veces van a la casa para robar una torreja y las primeras dos veces la bruja grita tras ellos. La segunda repetición se puede encontrar cuando Dios les dice lo que va a ocurrir y luego ocurre.

4.3.5.7. Intertextualidades

Este cuento también es muy popular, pero no hay tantas intertextualidades como las tiene *La negra y la rubia*. Por supuesto hay un cuento de los hermanos Grimm que conlleva muchas semejanzas (“Hänsel und Gretel”

número 15) (véase: Cantillano Vives 2006: 33 y hermanos Grimm 1997: 116). Pero este cuento alemán no nació en Alemania, sino primero en Italia gracias al cuento “Nennilla y Nannella” (1634) de Basile y más tarde en Francia con el cuento “Pulgarcito” (1697) de Perrault (véase: Diederichs 1995: 146).

Otra intertextualidad hay con los cuentos “Los niños huérfanos” y “La vieja de los chicharrones” de Mason-Espinosa (véase: Cantillano Vives 2006: 33). Y también hay una ópera de Engelbert Humperdinck (música) y su hermana Adelheid Wette (texto) del año 1893. Esta ópera es una escenificación navideña bajo la dirección de Richard Strauss (véase: Scherf 1990: 505 y Diederichs 1995: 149).

En el mismo año también apareció una cancioncilla rimada infantil. Además, hasta el año 1895 había seis tragedias juveniles y entre 1907 y 1984 había por lo menos siete filmaciones de la materia. Para añadir, hay una versión actualizada como historia criminal de Hans Traxler (“La verdad sobre Hansel y Gretel”; 1963) (véase: Diederichs 1995: 149).

No es sorprendente que los motivos del cuento “Hansel y Gretel” sean usados en la publicidad de torrijas. En esta publicidad dulces y productos de panadería son vendidos bajo el motivo de la casita de torrijas (véase: Böhm-Korff 1991: 205s.).

4.3.5.8. Referencia del texto

Este texto se refiere otra vez a una iniciación (véase capítulo 3.2.1.). Pero esta vez se trata de una iniciación de dos hermanos de sexos diferentes. Tenemos dos iniciaciones al mismo tiempo, una de la chica y otra del chico. La salida de la casa paterna es codificada dos veces (primer narratema). Por una parte, los padres salen (la muerte de los dos). Por otra, los dos salen de la casa después de no tener ningún remedio más para sobrevivir allí. El segundo narratema no aparece explícitamente, pero es de suponer que por quedarse en la casa paterna los dos resistan contra la iniciación. Los dos andan mucho y al final llegan a la montaña, que resulta ser el distrito de iniciación, porque allí los dos

padecen hambre, son aislados y tienen que superar la oscuridad (tercer narratema). Al amanecer andan hacia la luz y llegan a una casa. El quinto narratema no está mencionado en este texto, pero la metamorfosis empieza al robar las torrijas. Durante su estancia en la casa los dos reciben los desperdicios de la bruja, que significa que reciben comida especial (sexto narratema). Incluso aprenden cómo sobrevivir sin sus padres (séptimo narratema) y al final practican los trabajos domésticos al barrer y atizar fuego (octavo narratema). Los dos narratemas que faltan no están mencionados directamente en el texto, pero se puede imaginar que los dos o se quedan en la casa de la bruja o vuelven a su casa paterna (noveno narratema). Y la fundación de una familia también puede ocurrir más tarde (décimo narratema).

4.3.5.9. El mensaje del texto

Hay varios mensajes del texto. Uno es que si no tienes nada que comer tienes que ir a buscarte algo. Está claro que para niños es más difícil encontrar comida, porque no poseen los medios ni tienen los conocimientos sobre cómo encontrar comida y dónde encontrarla. Normalmente son los padres quienes traen la comida, pero, de repente, después de la muerte de los padres, los dos tienen que alimentarse ellos mismos y no tienen a nadie a quien le puedan preguntar. Pero los dos juntos superan esta situación. De ahí aprendemos que es importante ayudarse mutuamente, porque juntos logran sobrevivir la pobreza (véase: Bettelheim 1988: 189). Además, juntos logran engañar a la bruja y de esta manera encuentran el oro de ella. De los dos hermanos aprendemos que es muy importante no rendirse, porque quizás algún día encuentren algo para comer. Pero para encontrar algo para comer también es importante salir de la casa y ponerse en camino, porque la comida no viene a casa si no tienes dinero.

Además, aprendemos que no es correcto robar. Los dos roban las torrijas, porque no ven ningún otro medio para matar su hambre. Por miedo no ven que están comiendo una cosa que les puede dar seguridad y protección. En sueños y fantasías la casa puede simbolizar el cuerpo, en general el cuerpo de la madre. Una casa de torrijas es un símbolo para la madre, porque ella es la que

alimenta a sus niños con su cuerpo. Pero los dos no piensan en esto al comer las torrijas, sino que son tan voraces que no se dan cuenta de la voz de la bruja (véase: Bettelheim 1988: 185).

Luego el texto nos enseña que tenemos que contar con un castigo si nos comportamos de esta manera. El castigo consta de ser encerrado por la bruja. Lamentablemente esto no es todo, porque de ella reciben comida para engordarlos para después comerlos. Los niños tienen poca experiencia y tienen que aprender a dominarse, pero la bruja ya tendría que saber dominarse. Dado que la bruja no se domina es justificado que ella es castigada y que los niños son liberados con la ayuda de Dios. Al estar encerrados los dos aprenden los peligros de codicia incondicional y un comportamiento decidido para engañar a la bruja (véase: Bettelheim 1988: 186).

De la parte católica de este texto también podemos aprender algo. Es importante oír lo que Dios te diga. Él te va a decir lo que tienes que hacer para escapar de la situación de desequilibrio. Los dos niños escuchan a lo que Dios les dice y con esta información logran vencer a la bruja.

Normalmente los niños son los que dejan atrás a sus padres saliendo de la casa paterna. En este cuento es al revés, porque los padres dejan atrás a sus hijos. Así los niños tienen que aprender de muy joven a sobrevivir sin sus padres, lo que normalmente aprenden paso a paso durante su infancia. Los dos de un momento a otro tienen que hacer todo solos. Pero superan esta situación, porque superan la independencia de los padres y aprenden que es importante aliarse con coetáneos (véase: Bettelheim 1988: 190). De ahí podemos aprender que los niños son tan responsables, que pueden superar muchas situaciones y que encajan bien los golpes.

5. Resumen

Todos conocemos cuentos. Desde muy pequeño ya entramos en contacto con este género literario. Por la importancia en nuestras vidas no es sorprendente que haya numerosos estudios sobre los cuentos y también sobre su origen y distribución. Todas las teorías tienen una forma diferente de cómo acercarse a la materia. Algunos buscaron el origen en una cierta región, de la que después se distribuyeron a otras partes del mundo. Otros pensaron que había la posibilidad de que los mismos cuentos se hubieran desarrollado en algunas partes del mundo al mismo tiempo.

Los investigadores incluso empezaron a coleccionar los cuentos para luego poder compararlos. Una de las colecciones más conocidas es la de los hermanos Grimm. Además, hay una clasificación de los cuentos muy conocida de Antti Aarne y Stith Thompson. Insatisfecho con otras clasificaciones de los cuentos el investigador Vladimir Propp se dedicó a su forma de clasificarlos. Él desarrolló una fórmula que contiene 31 funciones.

A partir de estos estudios se desarrollaron muchos más. Incluso los romanistas Miguel Metzeltin y Margit Thir se dedicaron a este tema y desarrollaron un esquema de análisis de los cuentos. Además, desarrollaron esquemas para los ritos de la iniciación y de la sustitución regia. El trabajo de ellos sirvió como modelo para el presente trabajo.

Para el trabajo fueron elegidos cinco cuentos de hadas de la escritora costarricense María Isabel Carvajal Quesada. Ya desde muy joven entró en contacto con los cuentos por su tía Panchita. Además de dedicarse a la literatura infantil, se comprometió con toda la actividad política.

La influencia de la tía era tan grande que decidió escribir una colección de los cuentos contados por su tía. Al informarse un poco más, encontró que algunos de los cuentos ya existían en otras partes del mundo, pero también había

algunos cuentos de los que no encontró su origen. De los cinco cuentos analizados en este trabajo cuatro tienen su origen en Europa.

Los cuentos que fueron analizados en el capítulo 4.3. tienen el mismo género, porque todos son cuentos de hadas. Dado que cuentos de hadas normalmente están escritos sucesivamente, no es sorprendente que cuatro de los cuentos sigan esta tradición. Sólo el cuento *Salir con un domingo siete* hace rancho aparte y pertenece a los textos transformativos. Este cuento tampoco contiene un rito mencionado explícitamente, sólo obtiene algunos elementos rituales e iniciáticos. Mientras que en el primer y el quinto cuento aparece el rito de la iniciación, en el tercer y el cuarto cuento es expresado el rito de la sustitución regia. Pero hay que añadir que en el cuarto cuento es incluida también una iniciación, porque el pretendiente tiene que mostrar que es un iniciado. Por eso muchas veces la sustitución regia contiene una parte de la iniciación.

Aunque los cuentos antes eran escritos para adultos, esta costumbre se ha modificado a la forma de que ahora son para niños. Los niños pueden aprender mucho de estos cuentos, porque contienen muchos mensajes. Uno de los mensajes más importantes que aparece en los cuentos antes analizados es que la verdad siempre viene a la luz. Otro mensaje es que lo malo siempre es castigado y lo bueno siempre recibe una recompensa.

Para concluir, no sólo los niños pueden aprender mucho de los cuentos, sino que también los adultos. Por eso nadie es demasiado viejo para disfrutarse de los cuentos. Es un género literario que contiene muchas informaciones y sigue siendo muy actual si uno se ocupa un poco más de los detalles.

6. Bibliografía

6.1. Literatura

Aarne, Antti Amatus, 1867-1925; Thompson, Stith, 1885-1976: *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1995.

Aarne, Antti Amatus, 1867-1925; Thompson, Stith, 1885-1976: *The types of the folk-tale. A classification and bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1928.

Arias Mora, Dennis F.: *Carmen Lyra: escenarios políticos, culturales y subjetivos en la era antifascista.* Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica: Revista de Ciencias Sociales (Cr), Vol. II, núm. 120, 2008, pp. 65.79.

<http://www.redalyc.org/pdf/153/15312721007.pdf> (Acceso: 01. 09. 2014).

Becker, Udo: *Lexikon der Symbole.* Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1998.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988¹¹.

Bolte, Johannes; Polívka, Georg: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm 4/5.* Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, 1992.

Böhm-Korff, Regina: *Deutung und Bedeutung von »Hänsel und Gretel«. Eine Fallstudie.* Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1991 (Artes populares; Bd. 21).

Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen.* Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1997¹⁸.

Burgos, Fernando: *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Editorial Porrúa, 2003⁴.

Butzer, Günter; Jacob, Joachim [Hrsg.]: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008.

Cantillano Vives, Odilie: *El pozo encantado. Los cuentos de mi tía Panchita de Carmen Lyra*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2006.

[http://books.google.at/books?id=B6jK5ch1CykC&pg=PA344&lpg=PA344&dq=Carmen+Lyra+\(Mar%C3%ADa+Isabel+Carvajal\),+Cuentos+de+mi+t%C3%ADa+panchita&source=bl&ots=Afqq05wvg_&sig=Xmi54or59rWu6f10pUgBIOUny4c&hl=de&sa=X&ei=8HrgU4kRy_TsBpjgAJ&ved=0CHoQ6AEwEA#v=onepage&q=Carmen%20Lyra%20\(Mar%C3%ADa%20Isabel%20Carvajal\)%2C%20Cuentos%20de%20mi%20t%C3%ADa%20panchita&f=false](http://books.google.at/books?id=B6jK5ch1CykC&pg=PA344&lpg=PA344&dq=Carmen+Lyra+(Mar%C3%ADa+Isabel+Carvajal),+Cuentos+de+mi+t%C3%ADa+panchita&source=bl&ots=Afqq05wvg_&sig=Xmi54or59rWu6f10pUgBIOUny4c&hl=de&sa=X&ei=8HrgU4kRy_TsBpjgAJ&ved=0CHoQ6AEwEA#v=onepage&q=Carmen%20Lyra%20(Mar%C3%ADa%20Isabel%20Carvajal)%2C%20Cuentos%20de%20mi%20t%C3%ADa%20panchita&f=false) (Acceso: 29. 12. 2014).

Carazo, Claudio: *Desempolvando el ayer*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.

<https://books.google.at/books?id=nKBzSWppG9MC&pg=PA71&lpg=PA71&dq=misa+de+tropa&source=bl&ots=4gL9JjR-XU&sig=iTG2paDBou54MX2dw1heXBfSTQM&hl=de&sa=X&ei=DCqhVnvnGsz6UNuchOgF&ved=0CFsQ6AEwCA#v=onepage&q=misa%20de%20tropa&f=false> (Acceso: 29. 12. 2014).

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *A dictionary of symbols*. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1994.

Cox, Marian: *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin and Cap O'Rushes, Abstracted and Tabulated with a Discussion of Medieval Analogues and Notes*. London: Publication of the Folklore Society, 1892.

<https://archive.org/details/cinderellathreeh00coxmuoft> (Acceso: 29. 12. 2014).

Derungs, Kurt: *Struktur des Zaubermärchens I. Methodologie und Analyse*.
Bern/Stuttgart/Wien: Verlag Paul Haupt, 1994.

Diederichs, Ulf: *Who's who im Märchen*. München: Deutscher Taschenbuch
Verlag, 1995.

Forstner, Dorothea; Becker, Renate: *Neues Lexikon christlicher Symbole*.
Innsbruck/Wien: Tyrolia-Verlag, 1991.

Hamp, Prof. Dr. Vinzenz; Stenzel, Prof. Dr. Meinrad; Kürzinger, Prof. Dr. Josef
[Hrsg.]: *Die Heilige Schrift des alten und neuen Testamentes*.
Deutschland: Pattloch Verlag, 1989.

Heinrich, Monika; Schmidt, Angelika: „Konfliktgestaltung und Kommunikation“
in: Kasper, Helmut; Mayrhofer, Wolfgang [Hrsg.]: *Personalmanagement
Führung Organisation*. Wien: Linde Verlag, 2009⁴.

Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen
Kunst*. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1994³.

Krafft, Barbara: „Puppe“ in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens*.
Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung.
Band 11. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004, pp. 35-43.

Lurker, Manfred [Hrsg.]: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Alfred Kröner
Verlag, 1979.

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen/Basel:
A. Francke Verlag, 2005¹¹.

Lüthi, Max: *Märchen*. Weimar/Stuttgart: Metzler, 2004¹⁰.

- Lüthi, Max: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern/München: Francke Verlag, 1961.
- Lyra, Carmen, seud.: *Cuentos de mi tía Panchita (recurso electrónico)*. San José: Imprenta Nacional, 2012.
http://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20costarricense/cuentos_de_mi_tia_panchita.pdf (Acceso: 29. 12. 2014).
- Meinel, Gertraud: "Blume" in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 2. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1979, pp. 483-495.
- Metzeltin, Michael; Thir, Margit: *Textanthropologie*. Wien: Praesens, 2012.
- Metzeltin, Miguel; Thir, Margit: *El arte de contar: una iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002.
- Meyer-Hermann, Reinhard: "Textlinguistik". Artikel 37 in: Holtus, Günther; Metzeltin, Michael; Schmitt, Christian: *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL): Methodologie*. Band 1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.
- Mora Burgos, Gerardo; Monge Pereira, Claudio; Rubio Torres, Carlos; Ordóñez Peñalongo, Jacinto; Cordero Cordero, Gerardo: *Grandes maestros costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
<http://books.google.at/books?id=cn8PfdKIClwC&pg=PA44&lpg=PA44&dq=el+p%C3%A1jaro+dulce+encanto&source=bl&ots=sPavRSxuMJ&sig=Pt4G5csPVntazzG7OuLKh1uc7oU&hl=de&sa=X&ei=jH4dVN3CJYTSaOmZgegM&ved=0CEMQ6AEwBTgK#v=onepage&q=el%20p%C3%A1jaro%20dulce%20encanto&f=false> (Acceso: 29. 12. 2014).

Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2005.

Pöge-Alder, Kathrin: *Märchen als mündlich tradierte Erzählungen des Volkes? Zur Wissenschaftsgeschichte der Entstehungs- und Verbreitungstheorien von Volksmärchen von den Brüdern Grimm bis zur Märchenforschung in der DDR*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Land Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1994.

Pöge-Alder, Kathrin: *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Narr, 2011².

Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1987.

Propp, Vladimir: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.
<http://isaimoreno.files.wordpress.com/2014/01/morfologc3ada-del-cuento-vladimir-propp.pdf> (Acceso: 23. 12. 2014).

Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Nomos/Baden-Baden: Suhrkamp, 1975.

Röhrich, Lutz: "Märchen und Märchenforschung heute. In: Röth, Diether; Kahn, Walter [Hrsg.]: *Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1993.

Scherf, Walter: „Hänsel und Gretel“ in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 6. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1990, pp. 498-509.

Scherf, Walter: *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1982.

- Schweikle, Günther; Schweikle, Irmgard [Hrsg.]: *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 1990².
- Suppan, Wolfgang: „Musik, Musikinstrumente“ in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 9. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1999, pp. 1033-1038.
- Thir, Margit: *Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität*. Wien: Praesens, 2010.
- Uther, Hans-Jörg: “Blind, Blindheit” in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 2. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1979, pp. 450-462.
- Vázquez Vargas, Magdalena: ““La negra y la rubia“: Reescritura, discurso colonial y literatura infantil” en: Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. XXX (2): 181-187, 2006.
<http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucr.ac.cr%2Findex.php%2Fkanina%2Farticle%2Fdownload%2F4631%2F4445&ei=0FYMVO6PN4y-PJeRgBgE&usq=AFQjCNHKrbFchCeZ9wIJGWd3HoTw9HvdoQ&bvm=bv.74649129,d.ZWU> (Acceso: 29. 12. 2014).
- Waley, Arthur: “The Chinese Cinderella Story” in: Folklore Enterprises, Ltd. [Ed.]: *Folklore*. Vol. 58, No. 1 (Mar., 1947), pp. 226-238.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1256703?uid=3737528&uid=2&uid=4&sid=21104609527543> (Acceso: 29. 12. 2014).
- Wehse, Rainer: "Cinderella" in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 3. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1981, pp. 39-57.

Wehse, Rainer: "Papagei" in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung.* Band 10. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002, pp. 520-526.

Zipes; Jack: "Perrault, Charles" in: Ranke, Kurt: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung.* Band 10. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002, pp. 746-753.

6.2. Fuentes del internet

Carmen Lyra: http://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_Lyra (Acceso: 02. 12. 2014).

Catenacci, José: „En un día como hoy, ¿de dónde viene la frase “ya salió con su domingo 7”?” en: <http://www.guioteca.com> del 5 de octubre de 2012. <http://www.guioteca.com/curiosidades/ya-salio-con-su-domingo-siete-%C2%BFde-donde-viene-la-frase/> (Acceso: 02. 12. 2014).

DRAE: "cuento" <http://lema.rae.es/drae/?val=cuento> (Acceso: 02. 12. 2014).

DRAE: "domingo siete" <http://lema.rae.es/drae/?val=domingo+siete> (Acceso 02. 12. 2014).

Lamont, Alfredo: "¿Qué elemento es el más importante en la vida de todo ser humano, la riqueza?" en: <http://www.excelsior.com> del 16 de octubre de 2013. <http://www.excelsior.com.mx/opinion/alfredo-lamont/2013/10/16/923681> (Acceso: 02. 12. 2014).

Ovares, Flora; Rojas, Margarita: "Presentación" en: Carmen Lyra: *Los cuentos de mi tía Panchita.* San José: EUNED, 2001, VII-XVIII.

http://www.una.ac.cr/bibliografia/components/com_booklibrary/ebooks/CB_LIT_CR_07.pdf (Acceso: 02. 12. 2014).

Ricardo, David: „Cuando sales con tu... domingo 7” en <http://www.illac.com> del 8 de junio de 2009.

<http://www.illac.com.mx/profiles/blogs/cuando-sales-con-tu-domingo-7>
(Acceso: 02. 12. 2014).

Urbina, Nicasio: “El Pájaro del Dulce, El Pájaro del Dulce Encanto y Lacan: una colaboración sospechosa” en <http://archivo.elnuevodiario.com.ni> del 6 de octubre de 2001.

<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2001/octubre/06-octubre-2001/cultural/cultural6.html> (Acceso: 20. 09. 2014).

<http://guiascostarica.info/personajes/maria-isabel-carvajal-quesada-carmen-lyra/> (Acceso: 02. 12. 2014).

<http://heredia-costarica.zonalibre.org/archives/2009/09/maria-isabel-carvajal-castro-carmen-lyra.html> (Acceso: 02. 12. 2014).

http://www.ciicla.ucr.ac.cr/poefem/costa_rica/021_lira_carmen/biografia.pdf
(Acceso: 02. 12. 2014).

<http://www.sinabi.go.cr/DiccionarioBiograficoDetail/biografia/151> (Acceso: 02. 12. 2014).

<http://www.taringa.net/posts/info/1820458/Origen-de-Palabras-frases-y-dichos-populares-1.html> (Acceso: 02. 12. 2014).

7. Anexo

7.1. Texto completo del cuento *La negra y la rubia* (páginas 67-72)

Primera escena:

Había una vez un hombre rico que se ocupaba en el comercio (1). Quedó viudo con una hija y esta hija era una niña muy linda: parecía una machita por lo rubia y lo blanca que la había hecho Nuestro Señor (2). Además, tenía unos ojos que era como ver dos rodajitas que se le hubieran sacado al cielo (3). Y sobre todo, sangrita ligera y buena que daba gusto (4).

El hombre era ambicioso y no contento con lo que tenía, se casó de nuevo con una vieja birringa, una mujer viuda también, a quien él creía muy rica (5). Después de casado se convenció de que lo de los bienes de la mujer eran más hojas que almuerzo, de que tenía un genio que solo su madre la podía aguantar y para aliviar los males, se tenía una hija fea como toditica la trampa, negra, ñata, trompuda, con el pelo pasuso y de ribete mala y malcriada como ella sola y la muy tonta se creía una imagen (6).

Por supuesto que para la rubia, entrar en esta casa fue como entrar al infierno (7). Ella era el tropezón de la madre y de la hija (8). Las dos eran muy ruines; por la menor cosa allá te va el pescozón de la vieja y el moquete o el pellizco de la negra (9). Y como el padre andaba siempre viajando por sus negocios, la tenían soterrada en la cocina, mientras ellas estaban en la sala meciéndose en las poltronas (10). La pobrecita era sufrida y nunca decía ni esta boca es mía (11).

Segunda escena:

Un domingo en la tarde se fueron la madre y la hija a pasear y dejaron a la rubia arreglando la cocina (12). Así que lo tuvo todo limpio y en su lugar, se lavó, se peinó, se puso su vestidito de coger misa y se fue a dar vueltas por el

jardín de la casa (13). De pronto vio entre la hierba una muñequita de porcelana (14).

—¡Qué muñequita más linda! —dijo, y la levantó, le arrancó los terroncillos que tenía entre el pelo y se fue adentro muy contenta a hacerle un vestidito (15). Desde ese día, apenas la dejaban sola, sacaba de su cofre la muñequita y se ponía a jugar (16).

Tercera escena:

Al domingo siguiente se fueron la madre y la hija para misa y dejaron a la rubia moliendo (17). Estaba ella en esto, cuando al volver a la piedra de poner una tortilla a asar en el rescoldo, vio sentada sobre la pelota de masa a su muñequita (18).

Muy admirada la cogió, la limpió y la fue a guardar a su cofre y siguió moliendo, pero mientras fue a volver la tortilla al comal, vino de nuevo la muñeca a acomodarse sobre la pelota de masa (19).

—Mirá, muñequita, no seás tan guindada —dijo la niña, y la quiso coger para llevarla a su lugar, pero la muñeca se transformó en una señora muy linda, vestida de celeste, con una corona de luz sobre la cabeza y parada en una nube (20).

—Yo no soy una muñeca —dijo la señora—, sino la Virgen (21).

La niña se arrodilló, pero Nuestra Señora la levantó y sin hacer melindres, se fue a sentar en el taburete de cuero esfondado, que era el único asiento que permitían a la rubia (22). Luego la cogió en los regazos y se puso a hacerle cariño (23).

—Mirá, mi hijita —dijo la Virgen—, tu padre va a hacer un viaje por ai abajo y te va a preguntar qué querés que te traiga (24). Vos le vas a contestar que una

arquita como para los pañuelos y otras menudencias (25). Cuando te la traiga, guardarás en ella la muñequita (26).

Luego la Virgen besó a la niña, desapareció, y en su lugar quedó la muñeca (27).

Cuarta escena:

Otro día llegó el papá y le preguntó qué deseaba que le trajese de un viaje que iba a hacer, y su hija le respondió lo que la Virgen le aconsejara (28).

La negra pidió a su padrastro un traje nunca visto, un sombrero nunca visto y unas zapatillas nunca vistas (29).

Quinta escena:

Volvió este de su viaje y cada una tuvo lo que deseaba (30).

La negra no hacía otra cosa en todo el santo día que ponerse el traje, el sombrero y las zapatillas y dar paseos frente al espejo (31).

A veces llamaba a la rubia como para hacerle la boca agua con sus sedas, encajes y plumas (32).

Sexta escena:

Por fin llegó el domingo, día del estreno del vestido y desde buena mañana despertó a todo el mundo para que la ayudaran (33).

La pobre niña rubia hasta que veía el chispero: corre de aquí, corre de allá con los polvos, el colorete, las cintas de apretar el corsé, que esto, que lo otro, que aquí, que allá... (34)

Por fin salió para misa de tropa, chiqueándose que era un contento, y la seda del vestido hacía tal ruido, que las gallinas que picoteaban en la calle y los perros salían corriendo (35). Cuando entró en la catedral, todo mundo, hasta los soldados y los músicos de banda, volvieron a ver qué significaba aquel ruido que parecía una creciente (36). Además, la iglesia se llenó de olor a Agua Florida, en la que se había bañado (37).

Entretanto, la niña se quedó en su cocina en pleitos con la leña que estaba verde y humeaba tanto, que la pobre tenía los ojos como dos tomates (38). De pronto, ve sobre la piedra su muñequita (39).

—¿Qué querés, muñequita? —le preguntó (40).

La muñeca respondió: —Quiero que vayas a misa de tropa, pero eso sí, no levantés los ojos del suelo (41).

—Pero muñequita, ¿cómo querés que vaya en esta figura (42)? Yo no me presento así en la Casa de Dios (43). Ya sabés que mi vestido de los domingos me lo hizo pedazos la negra un día que estaba de luna (44).

—Andá a tu arquita y verás —contestó la muñequita— (45). Y no pensés en la molida ni en el almuerzo, que yo me encargo de eso (46).

La niña fue a su arca, y cuál no fue su admiración al ver salir de ella un traje como las espumas de una catarata cuando hace luna, todo sembrado de maripositas de oro, unos zapatitos de raso, también blancos, y un sombrero maravilloso (47). En un abrir y cerrar de ojos estuvo vestida y salió corriendo para misa porque ya dejaban (48). En la puerta la estaba esperando un coche muy bueno (49). Al entrar en la catedral lo hizo de puntillitas para no llamar la atención, pero la iglesia se llenó de un perfume de rosas y todo el mundo volvía los ojos y quedaba encantado al ver a aquella blanca figurita (50).

Acertó la niña a arrodillarse frente a la negra y su madre, quienes se quedaron como viendo visiones al contemplar aquella linda criatura que se les daba un

aire a su víctima (51). Y la negra no la dejó oír la misa con devoción, porque le tocó la tela del vestido, las maripositas de oro; le preguntó quién se lo había hecho y también, a cada rato, como era medio arrevesada y tataretas para hablar, le decía: —“Ni... niña, ni... niña, hagámonos comales” —con lo que le quería decir—: “Niña, hagámonos comadres” (52). —Pero la niña no levantó siquiera los ojos del suelo (53).

Apenas echó el padre la bendición, salió la niña corriendo (54). El hijo del rey que la había visto entrar y que no le quitó los ojos de encima en toda la misa porque lo tenía encantado, salió corriendo tras ella y quiso hablarle, pero ella dejó caer su pañuelito, y el hijo del rey casi se desnariza por juntarlo; pero mientras él estaba en esa diligencia, la niña se escabulló, se metió en su coche, que desapareció en un decir amén (55). Y cuando él fue a buscar, ¡si otra ponés (56)!

Cuando la madrastra y la negra volvieron de misa, ya la rubia estaba con su traje tiznado, sopla y sopla el fuego (57).

Séptima escena:

Al siguiente domingo, la negra no fue a misa de tropa, por lucir su vestido en misa de doce (58). Y otra vez puso a su hermana corre de aquí y corre de allá (59). Que alcanzame esto, que llevate aquello, que así no, que yo lo quiero asá (60). Y casi no dejaba a la pobre tentar tierra (61). Y va entrando a misa, picándola de gran pelota y dejando detrás de ella una hedentina a Agua Florida (62).

A la niña volvió a aparecérselle la muñequita, quien la mandó a misa (63). Entre el arca había un vestido que era como ver un celaje dorado, todito lleno de perlas (64). A la puerta la esperaba el mismo coche y llegó cuando salía el padre al altar (65). Como el domingo anterior, toda la iglesia se llenó de un olor a rosas y la gente ni oyó la misa con devoción por estarla mirando (66). Y la negra no fue cuento, sino que se levantó de donde estaba y se le fue a acomodar a la par (67). Y otra vez con su necedad de: —“Ni... niña, ni... niña,

hagámonos comales” –y toca aquí y tienta allá (68). Bueno, que ya la niña no hallaba qué hacer (69).

El hijo del rey, que había recorrido ese día todas las iglesias desde buena mañana, para ver dónde daba con ella, se le puso al frente y no le quitó la vista de encima (70). Pero la niña no levantó sus ojos del suelo y si no hubiera sido porque de cuando en cuando daba su pestañada, se la hubiera tomado por una imagen (71).

Apenas el padre echó la bendición, salió la rubia corriendo y el hijo del rey se le puso atrás (72).

Al llegar al coche ya la alcanzaba (73). Entonces ella dejó caer un ramito de flores que llevaba en la mano (74). El otro por sácalas, se puso a juntarlas, y mientras tanto el coche se las chifló (75).

La madre y la negra llegaron y encontraron a la muchacha atizando el fuego (76). La negra se puso a meterle mil birutas: —Que desde el domingo anterior se había hecho íntima amiga de una machita preciosa que usaba unos vestidos junto a los cuales el suyo era una cochinadilla cualquiera; y que la tenía requeteconvidada para ir a pasear; y si Dios quería, cuando ella se casara iban a ser comadres, porque estaba en sus cinco en que ella le llevaría los chiquitos a la pila y que se los llevaría porque se los llevaría (77).

Madre e hija no se apearon a la machita de la boca en todo el santo día (78). — La machita arriba, la machita abajo –y la niña hacía como que se las compraba y la muy zorrита oía sin chistar (79).

Octava escena:

Al domingo siguiente, vuelta otra vez la negra a encajarse su vestido nunca visto y a poner a su hermana al volador (80). Por fin salió con su madre para misa de doce (81).

En el arca hubo esta vez para la rubia un vestido de un color como el del cielo cuando está amaneciendo, todo lleno de brillantes, que parecía que Tatica Dios se lo había esperjeado de agua (82).

Y todo pasó como en los otros domingos (83). Pero esta vez el hijo del rey no fue tonto, y por más que ella dejó caer su pañuelito de seda, una sortija y una flor, él no quiso perder tiempo en levantar estas cosas y dejó que otro fuera el bueno con ellas (84). Sin acordarse de que era el hijo del rey, se acomodó en la trasera del coche y así dio con la casa en que vivía la niña (85).

Desde ese momento no hizo más que estar para arriba y para abajo en la acera, y cuando pasaba frente a la casa parecía que se quería meter (86).

La negra, donde lo pilló en esas, creyó que era con ella la cosa, y sacó una poltrona a la puerta y se sentó a mecerse (87). Y por temor de que su hermana fuera a asomarse, la escondió en la cocina debajo de una gran olla (88). Cada vez que pasaba el joven, ella pegaba un suspiro o le hacía ojitos (89).

En una estaca clavada en el marco de la puerta, tenían madre e hija una lora muy habladora (90). Seguramente la Virgen la aconsejó, porque en una de las pasadas que dio el príncipe, la lora se puso a gritar:

*La niña linda debajo de una olla,
la negra feroza se quiere casar (91).*

Y cada vez que el otro pasaba hacía la misma, en una de tantas, se detuvo (92). La negra se puso como una chira y con el corazón que se le salía (93). Ella juraba que ya el príncipe le iba a declarar su amor (94). Pero el príncipe se acercó en son de preguntar lo que decía la lora, para ver si podía fisgonear dentro de la casa (95). La negra entonces agarró la lora por el pescuezo y casi la ahorca (96). Se la llevó para adentro y le dijo al joven que no le hiciera caso (97). Pero la lora iba para adentro grita y grita:

*La niña linda debajo de una olla,
la negra feroza se quiere casar (98).*

Al hijo del rey le llamó la atención lo que decía el animal y se fue yendo detrás de la negra y no se anduvo por las ramas, sino que llegó hasta la cocina (99). Allí vio una gran olla y al acercarse le pareció oír como unos sollozos (100). Levantó la olla y se va encontrando con la pobre niña, todita tiznada y haciendo cucharas (101).

Le propuso allí mismo matrimonio, pero ella quiso antes ir a consultar con su muñequita (102). Se fue para su cuarto, sacó la arquita y preguntó a su consejera (103). Esta le dijo que aceptara, pero que eso sí, no debía alzar a ver al príncipe sino hasta que el padre les echara la bendición, y que si no hacía así, contara con que moriría soltera (104).

Volvió ella con sus ojos bajos y contestó al joven que sí sería su esposa (105).

Sin hacer caso de los gritos de la madre y de la hija, la cogió y la llevó al palacio (106). En el camino le decía:

—¡Niña, levante sus ojos y míreme (107)!

¡Pero ella por sapa los iba a levantar (108)!

Llegaron al palacio y el joven contó a sus padres lo que pasaba, y que si no lo dejaban casarse, se dejaría morir de hambre (109).

Como era el único hijo, lo tenían muy consentido y nunca le negaban nada, y aunque a la reina no le acomodaba mucho aquella nuera tan tiznada y remendada, dijeron que bueno, que se casara (110). En esto llegó un joven (que aquí para nos era un ángel) con la arquita y se la entregó a la niña (111). Esta se encerró y se plantó bien con un vestido mejor que los otros, y por supuesto los reyes al verla quedaron encantados (112).

Novena escena:

El casamiento se hizo a los pocos días (113). La Virgen bajó a servir de madrina (114). Apenas el padre les echó la bendición, la niña levantó sus ojos

para mirar a su marido, para quien aquello fue como si le hubieran metido dos cielos entre el alma (115).

Como la niña era de muy buen corazón, mandó por la negra y la trató con tanto cariño, que se puso un poquito más amable (116). Uno de los señores que servían al rey, por quedar bien, se casó con ella (117). Dicen que no le fue muy bien y que muy a menudo andaba con las penas derramadas (118).

Pero el príncipe y la niña fueron muy felices, tuvieron una catizumba de hijos y llegaron a viejíticos (119).

Primero murió ella y la Virgen se la llevó (120). Cuando iba para el cielo, su marido oyó una voz que decía:

*Adiós, esposo mío,
que en el cielo nos veremos (121).*

Y de veras, cuando él murió se fue para el cielo y se sentó a cantarle a la Virgen en una silla que le tenían lista al lado de su esposa (122).

7.2. Texto completo del cuento *Salir con un domingo siete* (páginas 78-81)

Primera escena:

Había una vez dos compadres güechos, uno rico y otro pobre (1). El rico era muy mezquino, de los que no dan ni sal para un huevo (2). El pobre iba todos los viernes al monte a cortar leña que vendía en la ciudad cuando estaba seca (3).

Segunda escena:

Uno de tantos viernes se extravió en la montaña, y le cogió la noche sin poder dar con la salida (4). Cansado de andar de aquí y de allá, resolvió subirse a un

árbol para pasar allí la noche (5). Ató al tronco el burro que le ayudaba en su trabajo y él se encaramó casi hasta el cucurucho (6). Al rato de estar allí, vio de pronto que a lo lejos se encendía una luz (7). Bajó y se encaminó hacia ella (8). Cuando la perdía de vista, subía a un árbol y se orientaba (9). Al irse acercando, vio que se trataba de una gran casa iluminada, situada en un claro del bosque (10). Parecía como si en ella se celebrara una gran fiesta (11). Se oía música, cánticos y carcajadas (12).

El hombre aseguró su bestia y se fue acercando poquito a poco (13).

La parranda era muy adentro, porque las salas que estaban a la entrada se encontraban vacías (14). En puntillas se fue metiendo, se fue metiendo hasta que dio con lo que era (15). Se escondió detrás de una puerta y se puso a curiosear por una rendija: la sala estaba llena de brujas mechudas y feas que bailaban pegando brincos como los micos y que cantaban a gritos esta única canción:

Lunes y martes y miércoles
tres (16).

Pasaron las horas y las brujas no se cansaban de sus bailes y siempre en su dele que dele:

Lunes y martes y miércoles
tres (17).

Aburrido el compadre pobre de oír la misma cosa, agregó cantando con su vocecilla de güecho:

Jueves y viernes y sábado
seis (18).

Gritos y brincos cesaron... (19)

—¿Quién ha cantado? —preguntaban unas (20).

—¿Quién ha arreglado tan bien nuestra canción? —decían otras (21).

—¡Qué cosa más linda (22)! ¡Quien ha cantado así merece un premio (23)!

Todas se pusieron a buscar y por fin dieron con el compadre pobre, que estaba en un temblor detrás de la puerta (24).

¡Ave María (25)! No hallaban dónde ponerlo: unas lo levantaban, otras lo bajaban, y besos por aquí y abrazos por allá (26).

Una gritó: —Le vamos a cortar el güecho (27).

Y todas respondieron: —¡Sí, sí (28)!

El pobre hombre dijo: —¡Eso sí que no (29)!

Pero antes de acabar, ya estaba la inventora rebanándole el güecho con un cuchillo, sin que él sintiera el menor dolor y sin que derramara una gota de sangre (30). Luego sacaron del cuarto de sus tesoros sacos llenos de oro y se los ofrecieron en pago por haberles terminado su canto (31).

Él trajo su burro, cargó los talegos y partió por donde las brujas le indicaron (32). Al alejarse las oía desgañitarse:

Lunes y martes y miércoles
tres (33).

Jueves y viernes y sábado
seis (34).

Tercera escena:

Sin dificultad llegó a su casita, donde su mujer y sus hijos le esperaban acongojados porque temían que le hubiera pasado algo (35).

Les contó su aventura y mandó a su esposa que fuera adonde el compadre rico y le pidiese un cuartillo para medir el oro que traía (36).

Ella fue y dijo a la mujer del compadre rico que estaba sola en casa:

—Comadrita, ¿quiere prestarme el cuartillo (37)? Es que vamos a medir unos frijolitos que cogió mi marido (38).

Pero la mujer del compadre rico se puso a pensar: —Cállate, ¿acaso tu marido ha sembrado nada (39)? ¿Quién mejor que nosotros sabe que no tienen más terreno que ese en que están clavadas las cuatro estacas del rancho (40)?

Y untó de cola el fondo del cuartillo para averiguar qué iban a medir sus compadres pobres (41).

Estos midieron tantos cuartillos de oro que hasta perdieron la cuenta (42).

Al devolver la medida, no se fijaron que en el fondo habían quedado pegadas unas cuantas monedas (43). La comadre rica que era muy angurriente, y que no podía ver bocado en boca ajena, al ver aquello se santiguó y se fue a buscar a su marido (44).

—Mirá, ¿vos decís que tu compadre es un arrancado, que tiene casi que andar con una mano atrás y otra adelante para taparse, que no tiene ni dónde caerse muerto (45)? Pues estás muy equivocado... (46)

Y la mujer mostró el cuartillo, contó lo ocurrido y lo estuvo cucando hasta que hizo al compadre rico irse a buscar al pobre (47).

—Aja, compadrito —le dijo— (48). ¡Qué indino es usted (49)! ¿Conque tenemos que medir el oro en cuartillo (50)?

El otro, que era un hombre que no mentía, contó su aventura sencillamente (51).

¡El rico volvió a su casa con una envidia (52)!

La mujer le aconsejó que fuera al monte a cortar leña (53). —Quién quita —le dijo— que te pase lo mismo (54).

Cuarta escena:

El viernes muy de mañana se puso en camino con cinco mulas y todo el día no hizo más que volar hacha (55).

Al anochecer se metió en lo más espeso de la montaña y se perdió (56).

Se subió a un árbol, vio la luz y se fue hacia ella (57). Llegó a la casa donde las brujas celebraban cada viernes sus fiestas (58). Hizo lo mismo que su compadre pobre y se metió detrás de la puerta (59). Estaban las brujas en lo mejor de su canto:

Lunes y martes y miércoles
tres (60).

Jueves y viernes y sábado
seis (61).

Cuando la vocecilla del güecho cantó, toda hecha un temblor:
Domingo siete... (62)

¡Ave María (63)! ¡Para qué lo quiso hacer (64)!

Las brujas se pusieron furiosísimas a jalarse las mechas y a gritar de cólera:

—¿Quién es el atrevido que nos ha echado a perder nuestra canción (65)?

—¿Quién es quien ha salido con ese “Domingo siete” (66)?

Y buscaban enseñando los dientes, como los perros cuando van a morder (67).

Encontraron al pobre hombre y lo sacaron a trompicones y jalonazos (68).

—Vas a ver la que te va a pasar, güecho de todita la trampa —dijo una que salió corriendo hacia el interior (69). Luego volvió con una gran pelota entre las manos, que no era otra cosa que el güecho del compadre pobre, y ¡pan (70)! Lo plantó en la nuca del infeliz, donde se pegó como si allí hubiera nacido (71).

Le desamarraron las mulas, las libraron de sus cargas de leña y las echaron monte adentro (72).

Al amanecer fue llegando mi compadre rico a su casa con dos güechos, todo dolorido y sin sus cinco mulas y, por supuesto, a la vieja se le regaron las bilis y tuvo que coger cama (73).

7.3. Texto completo del cuento *La Flor del Olivar* (páginas 64-66)

Primera escena:

En un país muy lejos de aquí, había una vez un rey ciego que tenía tres hijos (1). Lo habían visto los médicos de todo el mundo, pero ninguno pudo devolverle la vista (2).

Segunda escena:

Un día pidió que lo sentaran a la puerta de su palacio a que le diera el sol (3). Él sintió que pasaba un hombre apoyado en un bordón, quien se detuvo y le dijo:

—Señor rey, si usted quiere curarse, lávese los ojos con el agua donde se haya puesto la Flor del Olivar (4).

El rey quiso pedirle explicaciones, pero el hombre se alejó, y cuando acudieron los criados a las voces de su amo y buscaron, no había nadie en la calle ni en las vecindades (5).

El rey repitió a sus hijos la receta, y ofreció que su corona sería de aquel que le trajera la Flor del Olivar (6). El mayor dijo que a él le correspondía partir primero (7). Buscó el mejor caballo del palacio, hizo que le prepararan bastimento para un mes y partió con los bolsillos llenos de dinero (8).

Anda y anda y anda hasta que llegó a un río (9). A la orilla había una mujer lavando, que parecía una pordiosera, y cerca de ella, un chiquito, flaquito como un pijije y que lloraba que daba compasión oírlo (10). La mujer dijo al príncipe:

—Señor, por amor de Dios deme algo de lo que lleva en sus alforjas; mi hijo está llorando de necesidad (11).

—¡Que coma rayos, que coma centellas ese lloretas (12)! Todo lo que va en las alforjas es para mí —y continuó su camino (13). Pero nadie le dio razón de la Flor del Olivar (14). Se devolvió y en una villa que había antes de llegar a la ciudad de su padre, se metió a una casa de juego y allí jugó hasta los calzones (15).

Tercera escena:

Al ver que pasaban los días y no regresaba el príncipe, partió el segundo hijo, bien provisto de todo (16). Le ocurrió lo que al hermano: vio a la mujer lavando, con un niño esmorecido a su lado; le pidió de comer, y es que era tan mal corazón como el otro, le respondió: —¡Que coma rayos, que coma centellas (17)! Yo no ando alimentando hambrientos (18).

Tuvo que devolverse porque en ninguna parte le daban noticias de la Flor del Olivar (19).

Se encontró con su hermano que lo entotorotó a que se quedara jugando su dinero (20).

Cuarta escena:

Por fin, el último hijo del rey, que era casi un niño, salió a buscar la Flor del Olivar (21). Tomó el mismo camino que sus hermanos y al llegar al río encontró a la mujer que lavaba y al niño que lloraba (22).

Preguntó por qué lloraba el muchachito y la mujer le contestó que de hambre (23). Entonces el príncipe bajó de su caballo y buscó de lo mejor que había en sus alforjas y se lo dio a la pordiosera (24). En su tacita de plata vació la leche que traía en una botella, con sus propias manos desmigó uno de los panes que su madre la reina había amasado, puso al niño en su regazo y le dio con mucho cariño las sopas preparadas; luego lo durmió, lo envolvió en su capa y lo acostó bajo un árbol (25).

La mujer, que no era otra que la Virgen, le preguntó en qué andenes andaba, y él le contó el motivo de su viaje (26).

—Si no es más que eso, no tiene usted que dar otro paso —le dijo la Virgen— (27). Levante esa piedra que está al lado de mi hijito, y ahí hallará la Flor del Olivar (28).

Así lo hizo el príncipe y en una cuevita que había bajo la piedra, estaba la Flor, que parecía una estrella (29). La cortó, besó al niño, se despidió de la mujer, montó a caballo y partió (30).

Quinta escena:

Al pasar por donde estaban sus hermanos, les enseñó la Flor (31). Ellos lo llamaron y lo recibieron con mucha labia (32). Lo convidaron a comer y mientras fue a desensillar su caballo, ellos se aconsejaron (33). En la comida le hicieron beber tanto vino que se embriagó (34).

Cuando estuvo dormido, se lo llevaron al campo, lo mataron, le quitaron la Flor y lo enterraron (35). Sin querer le dejaron los dedos de la mano derecha fuera de la tierra (36).

Sexta escena:

Los príncipes volvieron donde su padre con la Flor, que fue puesta en agua en la que se lavó el rey sus ojos, que al punto vieron (37). Entonces dijo a sus

hijos que, al morir, su inmenso reino se dividiría en dos y así ambos serían reyes (38).

Séptima escena:

Entretanto, los deditos del cadáver retoñaron y nació allí un macizo de cañas (39). Un día pasó un pastor y cortó una caña e hizo una flauta (40). Al soplar en ella se quedó sorprendido al oír cantar así:

*No me toques, pastorcito,
ni me dejes de tocar,
que mis hermanos me mataron
por la Flor del Olivar (41).*

El pastor fue a enseñar la flauta maravillosa y los que la oyeron le aconsejaron que se fuera a la ciudad y que allí todo el mundo pagaría por oírla (42). Así lo hizo y a los pocos días no se quedaba en la ciudad quien no anduviera en busca del pastor dueño de aquel instrumento maravilloso (43).

Octava escena:

Llegó la noticia a oídos del rey, y este hizo llevar al palacio al pastorcito (44). Al oír la flauta, recordó la voz de su hijo menor a quien tanto amaba y del que nunca había vuelto a saber nada (45). Pidió al pastor la flauta y se puso a tocarla y con gran admiración de todos, la flauta cantó así:

*No me toques, padre mío,
ni me dejes de tocar,
que mis hermanos me mataron
por la Flor del Olivar (46).*

El rey se puso a llorar (47). Acudieron la reina y los príncipes (48).

El rey pidió a la reina que tocara la flauta, que entonces dijo:

No me toques, madre mía,

*ni me dejes de tocar,
que mis hermanos me mataron
por la Flor del Olivar (49).*

El rey quiso que su hijo segundo tocara (50). Todos vieron que los dos príncipes estaban pálidos y con las piernas en un temblor (51). El príncipe trató de negarse, pero el rey lo amenazó (52). La flauta cantó:

*No me toques, hermano mío,
ni me dejes de tocar,
que aunque tú no me mataste
me ayudaste a enterrar (53).*

El príncipe mayor, por orden de su padre, tuvo que tocar la flauta:

*No me toques, perro ingrato,
ni me dejes de tocar,
que tú fuiste el que me mataste
por la Flor del Olivar (54).*

El pobre rey mandó a meter a sus hijos en un calabozo, y él y la reina se quedaron inconsolables por toda la vida (55).

7.4. Texto completo del cuento *El Pájaro Dulce Encanto* (páginas 73-77)

Primera escena:

Había una vez un rey ciego, como el de “La Flor del Olivar”, quien también tenía tres hijos (1). Muchos médicos lo vieron y muchas promesas llevaban hechas él, la reina y sus hijos, pero los ojos no daban trazas de ver (2).

Había una viejecilla curandera que era bruja y tenía fama porque había hecho algunas curaciones que los doctores no habían conseguido (3). Por un si acaso, la hicieron venir al palacio, y ella dijo que se dejaran de ruidos y que

buscaran el Pájaro Dulce Encanto y le pasaran la cola al rey por los ojos: que este Pájaro estaba en poder del rey de un país muy lejano; eso sí, que se la pasara el mismo que lograba apoderarse del pájaro (4).

Los tres hijos del rey se dispusieron a ir a testear la medicina, y el rey prometió que el trono sería para aquel que la trajera (5).

Segunda escena:

Los tres partieron el mismo día: el mayor por la mañana, el siguiente a mediodía y el menor por la tarde, cada uno en un buen caballo y bien provistos de dinero (6).

Al salir el mayor de la ciudad, vio un a grupo de gente a la entrada de una iglesia —¿Y adónde vas Vicente (7)? Al ruido de la gente –se acercó a ver qué era, y se encontró con un muerto tirado en las gradas y uno de los del grupo le contó que lo habían dejado allí porque no tenían con qué enterrarlo, y que el padre no quería cantarle unos responsos si no había quién le pagara (8).

—¡A mí qué...! –dijo el príncipe y siguió su camino (9).

Tercera escena:

A mediodía, cuando pasó el otro, vio a la entrada de la iglesia al pobre difunto que todavía no había hallado quién lo enterrara (10). —Eso a mí no me va ni me viene –dijo el príncipe y siguió su camino (11).

Cuarta escena:

Cuando el menor pasó en la tarde, todavía estaba allí el cadáver, medio hediondo ya, y las gentes que miraban tenían que estar espantando los perros y los zopilotes que querían acercarse a hacer una fiesta con el muerto (12).

Al príncipe se le movió el corazón y pagó a unos para que fueran a comprar un buen ataúd y él en persona buscó al padre para que le cantara los responsos; fue a ayudar a abrir la sepultura y no siguió su camino sino hasta que dejó al otro tranquilo bajo tierra (13). A poco andar, le cogió la noche en un lugar deshabitado (14). De repente vio desprenderse de una cerca una luz del tamaño de una naranja, que se fue yendo a encontrarlo y que por fin se le puso al frente (15). Al príncipe se le pararon todos los pelos y preguntó más muerto que vivo:

—De parte de Dios todopoderoso, di, ¿quién eres (16)?

Y una voz que parecía salir de un juncal, le respondió: —Soy el alma de aquel que hoy enterraste y que viene a ayudarte (17). No tengas miedo, yo te llevaré adonde está el Pájaro Dulce Encanto (18). No tenés más que ir siguiéndome (19). Eso sí, no podés caminar de día (20).

Al joven se le fue volviendo el alma al cuerpo y siguió a la luz (21). Hizo como ella le dijo y descansaba de día (22). A los dos días ya no le tenía miedo y más bien deseaba que se le llegara la noche (23). Y a la semana ya eran muy buenos amigos (24).

Quinta escena:

Anda y anda, por fin llegaron al reino donde estaba el Pájaro (25). La luz le dijo que a la medianoche se fuera a pasear frente a los jardines del palacio y que se metiera en ellos por donde la viera brillar (26). Así lo hizo y a medianoche entró a los jardines y echó a andar detrás de la luz, que lo pasó frente a los soldados dormidos y lo metió en el palacio sin que nadie lo sintiera (27). Llegaron por fin a un gran salón de cristal iluminado por una lámpara muy grande que era como ver la luna, todo, adornado con grandes macetas de oro en que crecían rosales que daban rosas tintas, y el príncipe se quedó maravillado al ver los miles de rosas que se veían entre las hojas verdes (28). El suelo estaba alfombrado de rosas deshojadas y se sentía aquel aroma que despedían las flores que daba gusto, y en una jaula de alambres de oro en los

que había ensartados rubíes del tamaño de una bellota de café, colgada del cielo raso, y muy alta, estaba el Pájaro Dulce Encanto, que era así como del tamaño de un yigüirro pero con la pluma blanca, con un copetico y las patas del color del coral (29). Cuando entró el príncipe, comenzó a cantar y el joven creía que entre las matas estaban escondidos músicos muy buenos que tocaban flautas y violines (30). Y así se habrían quedado sin acordarse de más nada, si la luz no le hubiera llamado la atención: —¿Idiay, hombré, ya olvidaste a lo que venías (31)? A ver si vas al cuarto que sigue, que es el comedor y te alcanzás cuanta mesa y silla encuentrés (32).

Así lo hizo y cuando trajo todos los muebles que había, los fue colocando uno encima de otro para alcanzar el Pájaro (33). Con mil y tantos trabajos, se fue encaramando por aquella especie de escalera y ya estaba estirando el brazo para coger la jaula, cuando todo se le vino abajo, haciendo por supuesto un gran escándalo (34). A la bulla, hasta el rey se levantó y corrió medio dormido y chingo a ver qué pasaba (35). Y van encontrando a mi señor debajo de todo, golpeado y hecho un ¡ay, de mí (36)! Lo sacaron y lo hicieron confesar por qué estaba allí (37). El rey lo mandó encalabozar y que lo tuvieran a pan y agua (38). Cuando estaba en el calabozo, se le apareció la luz y le aconsejó que no se afligiera (39).

Sexta escena:

A los días lo mandó a llamar el rey y le dijo que se le devolvería la libertad y le daría el Pájaro, si le conseguía un caballo que él quería mucho y que le había robado un gigante (40). El príncipe le contestó que otro día le daría la respuesta (41). En la noche llegó la luz y le aconsejó que dijera que bueno (42).

Séptima escena:

Dicho y hecho, la luz lo guió hasta que llegaron al potrero donde el gigante guardaba el caballo (43). Escondido entre una zanja, esperó que amaneciera (44). Apenas comenzaron las claras del día, salió el gigante del potrero

caracoleando el caballo, que por cierto era el caballo más hermoso del mundo: negro, como de raso, con una estrella en la frente y con las patas blancas (45).

Ya la luz le había aconsejado que apenas los viera salir, entrara al potrero y subiera a un palo de mango muy coposo que había en el centro; que esperara allí hasta que regresara el gigante en la noche, y cuando este tuviera los ojos cerrados no se fiara porque no estaba dormido, sino cuando los tuviera de par en par y que entonces debería aprovechar para robar el caballo (46). Además le contó que el caballo tenía en la paletilla derecha una tuerca y que le diera vueltas a esta tuerca y que vería (47).

Pues bueno, en la noche volvió el gigante y seguramente venía muy cansado, porque no hizo más que medio amarrar el caballo del tronco del árbol, le aflojó la cincha y él se tiró a su lado (48). Comenzó a roncar, pero el príncipe se fijó en que tenía los ojos cerrados; pero a poco los ronquidos fueron más, más débiles, y el príncipe vio que tenía un ojo cerrado y otro abierto; por fin cesaron los ronquidos y el gigante tenía los ojos de par en par, unos ojazos más grandes que las ruedas de una carreta (49). Poquito a poco se fue bajando y desamarró el caballo (50). Pero este animal hablaba como un cristiano y gritó:

—¡Amo, amo, que me roban! —de un brinco se levantó el gigante (51). El joven se quedó chiquitico entre unas ramas (52).

El gigante miró por todos lados y gritó: —¿Quién te roba (53)? ¡Nadie te roba (54)!

Luego se volvió a dejar caer y a poco abrió los ojos (55). Vuelta otra vez a bajar poquito a poco, puso una mano en la cabeza del caballo e intentó montar, pero el animal gritó otra vez: —¡Amo, amo, que me roban (56)!

De nuevo se recordó el gigante, pero no vio a nadie (57). Con cólera le contestó: —¿Quién te roba (58)? ¡Nadie te roba (59)! ¡Si me vuelves a decir que te roban, te mato (60)!

Así que el príncipe vio al gigante con los ojos abiertos, muy resuelto se acercó al caballo, que esta vez no chistó (61). Entonces lo montó, le apretó la tuerca y el caballo salió volando (62).

La luz había dicho al príncipe que antes de entrar en la ciudad volviera a apretar la tuerca para que el caballo descendiera, y que no se diera por entendido con el rey que sabía aquella cualidad de la bestia (63). Lo hizo así, y el rey lo recibió muy contento, pero el muy mala fe le dijo que todavía no le daría el Pájaro, sino cuando le trajera su hija, que había sido robada por el mismo gigante (64).

El joven no quiso contestar nada sino hasta que habló con la luz, quien le dijo que aceptara (65).

Octava escena:

A la noche siguiente partieron y llegaron al palacio del gigante (66). La luz le aconsejó que llevara el caballo y que lo dejara amarrado entre un bosque cercano al palacio (67). Él debería subir por una enredadera hasta una ventana iluminada, que era la ventana del comedor (68). A aquellas horas deberían estar cenando (69). Cuando viera que el gigante había bebido mucho vino y dejara caer la cabeza sobre la mesa, debía tirar unos terroncillos a la niña y le haría señas para que se acercara y lo siguiera (70).

Todo pasó dichosamente, porque el gigante se puso una buena juma y la princesa, que deseaba con toda su alma salir de las garras de aquel bruto, no dudó ni un minuto en seguir al joven que le pareció muy galán (71). Al príncipe también le pareció muy linda la niña y al punto se enamoró de ella (72). El caso es que los dos se gustaron (73).

Sin ninguna novedad llegaron al palacio, pero el rey, que era de muy mala fe, le dijo que le pidiera cualquier otra cosa, pero que el Pájaro no se lo daba (74).

Novena escena:

Entonces la luz le aconsejó que le pidiera que lo dejara dar tres vueltas por la plaza montado en el caballo, con la niña por delante y el Pájaro en su jaula en una mano (75). El rey convino, y para estar seguro, puso soldados en todas las bocacalles que daban a la plaza (76). El príncipe salió muy en ello a caballo con la niña y el Pájaro (77). Dio dos vueltas muy honradamente, pero al ir a acabar la tercera, apretó la tuerca y el caballo salió por los aires, y al poco rato desapareció entre las nubes (78). Por supuesto que el rey se quedó jalándose las mechas y diciendo que bien merecido se lo tenía por tonto (79). A él no le había pasado por la imaginación que el príncipe supiera lo de la tuerca (80).

Décima escena:

Bueno, pues, el joven, al llegar a su país, apretó la tuerca, y el caballo bajó (81). Al pasar por una ciudad encontró a sus dos hermanos todos dados a la mala fortuna, que se habían engringolado en unas fiestas, se habían quedado sin un cinco y no sabían con qué cara llegar donde su padre (82).

Los dos hermanos sintieron una gran envidia por la suerte de su hermano menor que traía no solo el Pájaro sino a una linda princesa y un caballo maravilloso (83).

El joven los invitó a volver con él, pero ellos se negaron (84). Eso sí, le rogaron que les aceptara el convite que le hacían de ir a almorzar a un lugar en las afueras de la población (85). Él, sin malicia, aceptó enseguida (86). Ellos hicieron beber al príncipe y a la princesa una bebida que era un narcótico, y cuando estuvieron sin conocimiento, se llevaron al joven y lo echaron en un precipicio (87). Cuando la niña despertó, le dijeron que él se había ido a parrandear en unas fiestas que se celebraban en un pueblo vecino y que la había dejado abandonada (88). Pero que ellos no la desampararían y se la llevarían al palacio de su padre (89).

Décima primera escena:

Volvieron a su casa y el rey y la reina se alegraron, y ellos para que no supieran por qué el menor no aparecía, lo pusieron en mal, y les hicieron creer que ellos habían sido los de todo el trabajo y que la princesa era una niña loca que habían recogido en el camino (90). Pero no pudieron conseguir que el rey repartiera el reino entre los dos, porque le pasaron la cola del Pájaro Dulce Encanto y no surtió ningún efecto: el rey quedó tan ciego como antes (91).

Décima segunda escena:

Quiso Dios que la luz libró al joven de que no rodara entre el precipicio, sino que una rama lo agarró por el vestido y unos carreteros que pasaban lo oyeron gritar, se acercaron y lo ayudaron a salir de allí (92). Les dijo quién era y como se había hecho algunas heridas y no podía caminar, ellos mismos lo llevaron al palacio del rey y a los cuatro días fueron llegando con él (93).

La princesa, que no había vuelto a hablar de la tristeza de la ausencia del joven, al verlo, se puso feliz; y el Pájaro que no había vuelto a cantar, llenó el palacio con sus flautas y violines (94). Pero el rey y la reina estaban muy enojados contra su hijo menor por los cuentos con que sus hermanos mayores habían venido, y no querían recibirlo (95). Él, entonces, contó lo que le había ocurrido; los carreteros atestiguaron; además el joven, para probar que era él quien había conseguido el Pájaro, lo cogió y pasó su cola por los ojos del rey, quien enseguida quedó con unos ojos tan buenos que le podían hacer frente a la luz del sol (96). Se conocieron las mentiras de los hermanos envidiosos, pero el príncipe que era un buenazo de Dios, no permitió que los castigaran, los abrazó y compartió el reino con ellos (97). Él se casó con la princesa, quien colgó de su ventana la jaula con el Pájaro Dulce Encanto, que diario tenía aquello hecho una retreta (98).

Décima tercera escena:

Cuando la luz vio feliz y tranquilo a su amigo, vino a decirle adiós (99). Mucho sintió el príncipe esta separación, pero la luz le dijo: —Ya cumplí, ya te demostré mi gratitud (100). Adiós y ahora hasta que nos volvamos a ver en la otra vida (101).

Y me meto por un huequito y me salgo por otro, para que ustedes me cuenten otro (102).

7.5. Texto completo del cuento *La casita de las torrejitas* (páginas 61-63)

Primera escena:

Había una vez unos chacalincitos que quedaron huérfanos de padre y madre y sin nadie quien les dijera ni ¿qué hacen allí (1)?

Era la pareja: la mujercita, la mayor y la que había quedado de cabeza de casa (2). Eran muy pobres y un día no les amaneció ni una burusca con qué encender el fuego (3). Entonces decidieron irse a rodar tierras (4). Atrancaron la puerta y agarraron montaña adentro (5). Allá al mucho andar, se sintieron cansados; entonces se subieron a un palo para pasar la noche y se acomodaron en una horqueta (6). Así que anocheció, vieron allá muy largo una lucecita (7). No se atrevieron a bajar por miedo a que se los fuera a comer algún animal, pero se fijaron bien en la dirección donde quedaba (8).

Segunda escena:

Apenas comenzó a amanecer, bajaron y anduvieron en dirección de la lucecita (9). Anda y anda, anda y anda, salieron al mediodía a un potrero (10). A la orilla de la montaña había una casita; por el techo salía un mechoncito de humo y por la puerta y la ventana un olor como a miel hirviendo (11).

Poquito a poco se fueron acercando y vieron en la ventana una cazuela con torrijas (12). Como estaban hilando de hambre, y el olor convidaba, no pudieron contenerse y se arrimaron a la ventana (13). La muchachita estiró la mano y se cachó una torreja (14). Del interior una voz ronca gritó: “¡Piscurum, gato, no me robés mis torrijas!” (15).

Los chiquitos se escondieron entre el monte y allí se repartieron su torreja, que lo que hizo fue alborotarles la gana de comer (16).

Otra vez se fueron acercando y pescaron otra torreja (17). Y otra vez la voz que gritaba: “¡Piscurum, gato, no me robés mis torrijas!” (18).

Los muchachos se escondieron, se comieron las torrijas y quisieron volver por más, pero da la desgracia que por querer salir a la carrera, lo hicieron muy atepetadamente y la cazuela se volcó (19). A la bulla, se asomó la vieja, la dueña de la casa, que era una bruja más mala que el mismo Patas (20). Vio por donde cogieron las criaturas, y se les puso atrás y al poco rato las agarró por las orejas y las trajo arrastrando hasta la casa (21).

Como estaban tan flacos que parecían fideos, la bruja les dijo que no se los comería, pero que los iba a engordar como a unos chanchitos, para darse cuatro gustos con ellos (22).

Los encerró entre una jaba y cada día les echaba los desperdicios, y como los pobres no tenían otra cosa, no les quedaba más que convenir y tragárselos (23).

Tercera escena:

Bueno, allá a los ocho días llegó la vieja y les dijo: —Saquen por esta rendija el dedito chiquito (24).

A la niña se le ocurrió que era para ver cómo andaban de gordura y entonces sacó dos veces un rabito de ratón que se había hallado en un rincón de la jaba

(25). Como la vieja era algo pipiriciega, no echó de ver el engaño, y se fue más brava que un Solimán, al sentir aquellos deditos tan requeteflacos (26).

Y así fue por espacio casi de tres meses (27). Lo cierto del caso es que los chiquillos, quieras que no, se habían engordado con los desperdicios (28).

Cuarta escena:

Pero dio el tuerce que un día, la niña no agarró bien el rabito de ratón al ponérselo a la bruja para que tocara, y se le quedó a esta en la mano (29). Se fue a la luz a mirar bien y al convencerse de que los chiquillos la habían estado cogiendo de mona, se puso muy caliente: abrió la jaba y los sacó (30). Al verlos tan cachetoncitos, se le bajó la cólera (31).

—Bueno —les dijo—, ahora voy a ver si hago una buena fritanga con ustedes (32). Vayan a traerme agua a aquella quebrada para ponerlos a sancochar — por supuesto que al oírla a los infelices se les atrevesó en la garganta un gran torozón (33). A cada uno le dio una tinaja para que la hinchara y ella se puso a cuidarlos desde la puerta (34).

Quinta escena:

Cuando llegaron a la quebrada, les salió de detrás de un palo un viejito que era Tatica Dios, y les dijo: —No se aflijan, mis muchachitos, que para todo hay remedio (35). Miren, van a hacer una cosa: ahora van a llegar con el agua y se van a mostrar muy sumisos con la vieja (36). Y hasta procuren quedar bien: aticen el fuego, bárranle la cocina, friéguenle los trastos (37). Ella ha de poner una gran olla sobre los tinamastes y una tabla enjabonada que llegue a la orilla de la olla y apoyada en la pared (38). Les ha de decir que echen una bailadita sobre la tabla, pero es que sin que ustedes se den cuenta, va a inclinar la tabla y ustedes se van a resbalar y van a ir a dar entre la olla; así la bruja no tendrá que molestarse oyéndolos gritar y hacer esfuerzos por escaparse (39).

Así que les aconsejó lo que debían hacer, y el viejecito se metió en la montaña (40).

Sexta escena:

Volvieron los chiquitos e hicieron lo que Tatica Dios les aconsejara: barrieron, atizaron el fuego y echaron muchos viajes a la quebrada con las tinajas, para llenar la gran olla en que los iba a sancochar (41).

La vieja se puso muy complaciente con ellos, al verlos tan obedientes y tan afanosos (42). Por fin puso la tabla enjabonada y les dijo: —Vengan mis muchachitos y echen una bailadita en esta tabla (43).

La niña se hizo la inocente, y dijo para sus adentros: “Callate, pájara, que ya conozco tus cábulas” (45).

Hicieron que se ponían a ensayar primero en el suelo y que no podían (46).

—Si es que no sabemos (47). ¿Por qué no sube usted y nos dice cómo quiere (48)?

Y la vieja les creyó, y va subiéndose a la tabla (49). Y apenas volvió la cara para hacer la primera pirueta, los chiquillos inclinaron la tabla y la vieja fue a dar, ¡chupulún! a la olla de agua hirviendo (50).

Séptima escena:

Después la sacaron y la enterraron (51). Registraron la casa y encontraron un gran cuarto lleno de barriles hasta el copete de monedas de oro (52).

Por supuesto que todo les tocó a ellos (53).

7.6. Zusammenfassung

Wir alle kennen Märchen. Schon von klein an kommen wir in Kontakt mit diesem literarischen Genre. Aufgrund der Wichtigkeit in unserem Leben ist es nicht verwunderlich, dass es zahlreiche Studien über Märchen und über ihre Herkunft und Verbreitung gibt. Die Studien nähern sich unterschiedlich an die Materie an. Während einige davon ausgehen, dass sich Märchen in einer bestimmten Region entwickelt und sich von dort aus auf andere Teile der Erde verbreitet haben, denken andere, dass sich ein und dasselbe Märchen in verschiedenen Teilen der Erde gleichzeitig entwickelt haben kann.

Die Forscher begannen außerdem Märchen zu sammeln, um sie später miteinander vergleichen zu können. Eine der bekanntesten Märchensammlungen ist die von den Brüdern Grimm. Des Weiteren gibt es auch eine sehr bekannte Märchenklassifizierung von Antti Aarne und Stith Thompson. Unzufrieden mit anderen Klassifizierungen entwickelte der Forscher Vladimir Propp ein eigenes System. Er entwickelte eine Formel die 31 Funktionen von Märchen beinhaltet.

Aufgrund dieser Forschungen gab es noch unzählige mehr. Sogar die Romanisten Michael Metzeltin und Margit Thir widmeten sich diesem Thema und entwickelten ein Analyseschema für Märchen. Des Weiteren entwickelten sie Schemata für die Riten der Initiation und der Königsersetzung. Die Arbeit der beiden diente dieser Arbeit als Modell.

Für die Arbeit wurden fünf Märchen der costa-ricanischen Autorin María Isabel Carvajal Quesada ausgewählt. Sie kam schon sehr früh durch ihre Tante Panchita in Kontakt mit Märchen. Sie setzte sich einerseits für Kinderliteratur ein und andererseits war sie auch politisch aktiv.

Der Einfluss der Tante war so groß, dass sie beschloss diese Märchen in eine Sammlung aufzunehmen. Als sie sich ein bisschen genauer mit den Märchen befasste, bemerkte sie, dass manche von ihnen schon in anderen Ländern der Welt existierten. Es gab allerdings auch Märchen von denen sie die Herkunft

nicht bestimmen konnte. Von den fünf analysierten Märchen haben vier ihren Ursprung in Europa.

Die analysierten Märchen im Kapitel 4.3. gehören zum selben Genre, denn es handelt sich um Zaubermärchen. Aufgrund der Tatsache, dass Zaubermärchen normalerweise sukzessiv geschrieben sind, ist es nicht überraschend, dass dies auch auf vier der ausgewählten Märchen zutrifft. Nur die Erzählung „Salir con un domingo siete“ fällt aus dem Rahmen und gehört zu den transformativen Texten. Außerdem wird hier kein bestimmter Ritus explizit benannt, sie enthält lediglich ein paar rituelle und initiatische Elemente. Während das erste und das fünfte Märchen die Initiation beinhalten, handeln das dritte und das zweite von einer Königsersetzung. Allerdings muss erwähnt werden, dass im vierten Märchen auch eine Initiation inkludiert ist, da der Prätendent beweisen muss, dass er ein Initiierter ist. Deshalb beinhalten viele Königsersetzungen auch eine Initiationssequenz.

Obwohl die Märchen früher für Erwachsene gedacht waren, hat sich diese Gewohnheit dahingehend verändert, dass sie heutzutage an Kinder gerichtet sind. Kinder können viel aus Märchen lernen, da sie viele Botschaften enthalten. Eine der wichtigsten Botschaften der oben analysierten Märchen ist, dass die Wahrheit immer ans Licht kommt. Eine weitere Botschaft ist, dass das Schlechte/Böse immer bestraft und das Gute immer belohnt wird.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass nicht nur Kinder viel von den Märchen lernen können, sondern auch Erwachsene. Daher ist niemand zu alt, um Märchen zu lesen. Es handelt sich bei Märchen um ein literarisches Genre, das viele Informationen enthält und auch weiterhin sehr aktuell ist, wenn man sich ein bisschen genauer damit beschäftigt.

7.7. Lebenslauf/ CV

Persönliche Daten:

Name: Regina Maria Cornelia Sauberer

Nationalität: Österreich

Ausbildung:

- | | |
|---------------------------|---|
| Oktober 2014-jetzt: | Mitbelegerin Wirtschaftsuni Wien |
| Juni 2013-jetzt: | Masterstudium Romanistik Spanisch
Universität Wien |
| März 2011-Juni 2013: | Bachelorstudium Romanistik Spanisch
Universität Wien |
| Oktober 2010-Jänner 2011: | Lehramtstudium Mathematik/Physik und
Technische Mathematik - TU Wien |
| September 2002-Juni 2010: | Realgymnasium
Astgasse/Goethegymnasium Wien |
| September 1998-Juni 2002: | Volksschule - Wien Hietzing |

Auslandsaufenthalte:

- | | |
|--------------|--|
| Sommer 2012: | 2 Monate Volontariat in Costa Rica in einem
Sozialprojekt |
| Sommer 2009: | 2 Wochen Sprachaufenthalt Benalmadena
(Spanien) |
| Sommer 2007: | 3 Wochen Sprachaufenthalt Oxford (England) |