

MOENIA

REVISTA LUCENSE DE LINGÜÍSTICA & LITERATURA



VOL 2, 1996
(SEPARATA)

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

Universalidad y singularidad de los cuentos maravillosos.
Análisis comparado de un cuento ruso y de un cuento gallego



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
SERVICIO DE PUBLICACIONES

MOENIA

REVISTA LUCENSE DE LINGÜÍSTICA & LITERATURA

Moenia é unha revista científica que publica traballos de investigación sobre lingüística ou literatura.
A periodicidade de *Moenia* é anual, alternando volumes centrados nun e outro terreo investigador.

DIRECTORES:

Alexandre Veiga (Universidade de Santiago de Compostela: Campus de Lugo)
Claudio Rodríguez Fer (Universidade de Santiago de Compostela: Campus de Lugo).

SECRETARIO:

Carlos Folgar (Universidade de Santiago de Compostela: Campus de Lugo).

VICESECRETARIA:

Ana Chouciño Fernández (U. Santiago de Compostela: Campus de Lugo).

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Luis Miguel Fernández Fernández (U. Santiago de Compostela: Campus de Lugo)
Cristina Patiño Eirín (U. Santiago de Compostela: Campus de Lugo)
M. Ángeles Rodríguez Fontela (U. Santiago de Compostela: Campus de Lugo)
Javier Serrano Alonso (U. Santiago de Compostela: Campus de Lugo)
Mercedes Suárez Fernández (U. Santiago de Compostela: Campus de Lugo)
Manuel Enrique Vázquez Buján (U. Santiago de Compostela).

COMITÉ CIENTÍFICO:

Emilio Alarcos Llorach (Oviedo)	Wiaczeslaw Nowikow (Lódz)
Vsevolod Bagno (Sankt Peterburg)	Dario Puccini (Roma)
Ignacio Bosque (Madrid)	Francisco Rico (Barcelona)
Rafael Cano Aguilar (Sevilla)	Emilio Ridruejo (Valladolid)
Eugenio Coseriu (Tübingen)	José Luis Rivarola (Lima)
Carlos García Gual (Madrid)	Guillermo Rojo (Santiago de Compostela)
Claudio Guillén (Madrid)	Serge Salatin (Paris)
Salvador Gutiérrez Ordóñez (León)	Carmen Silva-Corvalán (Los Angeles)
Susan Kirkpatrick (San Diego)	Lia Schwartz (Hanover)
Rafael Lapesa (Madrid)	Giuseppe Tavani (Roma)
Isaías Lerner (New York)	Dario Villanueva (Santiago de Compostela)
Lily Litvak (Austin)	Gerd Wotjak (Leipzig)
Jens Lüdtke (Heidelberg)	Roger Wright (Liverpool)
Robert Marrast (Bordeaux)	Alonso Zamora Vicente (Madrid).

SECRETARÍA TÉCNICA: María Manuela González Aira.

DESEÑO CUBERTA: Sara Lamas

IMPRIME: Publilar, S.L. (Gráficas LAR) - Viveiro

ISSN: 1137-2346

DEPÓSITO LEGAL: LU-406/96

COLABORACIÓN E CORRESPONDENCIA: Deben dirixirse ó Secretario da Revista:
Carlos Folgar, Facultade de Humanidades, Campus Universitario Sur, 27002 Lugo.

SUBSCRICIÓN E INTERCAMBIOS: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico,
Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15706 Santiago
de Compostela. C.e.: spublic@usc.es

CORREO ELECTRÓNICO (non para enviar documentos): aveiga@lugo.usc.es

A edición deste volume foi subvencionada pola Dirección Xeral de Universidades e Investigación da Xunta de Galicia e a Excm. Deputación Provincial de Lugo.

Universalidad y singularidad de los cuentos maravillosos. Análisis comparado de un cuento ruso y de un cuento gallego

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

Es nuestro propósito en este trabajo realizar algunas consideraciones sobre el carácter a la vez universal y particular de los denominados “cuentos maravillosos” de la tradición folklórica popular¹. El análisis de cuentos pertenecientes a folklores tan diferentes como el ruso y el gallego puede arrojar alguna luz sobre sus posibles coincidencias y sobre su singularidad. Para ello, vamos a realizar un análisis comparativo del cuento ruso titulado “La bella del país lejano de Nigosati” y del cuento gallego “A filla do rei” (cuyos textos íntegros se ofrecen en el apéndice final de este trabajo). Hemos elegido estos cuentos por tratarse de relatos que a primera vista no parecen tener mucho en común, ya que sus protagonistas son de distinto sexo y realizan acciones diferentes en situaciones diversas. Sin embargo, y como veremos, bajo su aparente singularidad se manifiestan estructuras similares.

Como punto de partida, podemos examinar hasta qué punto las consideraciones efectuadas por Vladimir Propp a propósito del cuento ruso resultan aplicables al cuento gallego elegido. Como es sabido, Propp observa una serie de *funciones* limitadas que constituyen el armazón estructural de todos los cuentos maravillosos. Entiende Propp la *función* como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”², y establece una lista de 31 funciones que son desempeñadas por personajes distintos en cada relato³. Examinamos a continuación las

¹ Siguiendo la concepción de Vladimir Propp, entendemos por “maravillosos” aquellos cuentos populares de la tradición folklórica encuadrados en la clasificación tradicional de Aarne y Thompson entre los números 300 y 479 bajo la denominación de “cuentos de magia”. Dicho apartado incluye los siguientes bloques temáticos: cuentos de “adversarios sobrenaturales” (300-399), cuentos que tratan el tema del “esposo (a) u otro pariente sobrenatural o encantado” (400-459) y cuentos de “tareas sobrenaturales” (460-479). Vid. A. Aarne y S. Thompson, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, traducción al español de Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995, pp. 47-95 y V. Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974, 20 ed., p. 31.

² V. Propp, *Morfología del cuento*, cit., p. 33.

³ Recordamos la lista de 31 funciones que constituyen el eje estructural de la totalidad de los cuentos del folklore ruso examinados por Propp: I-*Alejamiento* (uno de los miembros de la familia se aleja de la casa);

funciones de “La bella del país lejano de Nigosati” y de “A filla do rei”, siguiendo el orden de presentación de los sucesos propio del “sujeto” (que en este tipo de cuentos es muy similar al orden cronológico de la “fábula”⁴).

En el cuento ruso observamos las siguientes funciones:

Situación inicial: Un rey con tres hijos envejece y pierde la vista; *XII-Primera función del donante*: los tres hijos del rey han de responder a una pregunta-advinanza para heredar el trono; *XIII-Reacción del héroe*: el hijo menor responde adecuadamente a la prueba; *VIII a-Carencia*: el rey quiere recuperar la vista; *IX-Mediación*: el rey pide a su hijo menor que le devuelva la vista; *X-Principio de la acción contraria*: el hijo del rey decide actuar para devolver la visión a su padre; *XIV-Recepción del objeto mágico*: el caballo blanco se convierte en servidor del hijo del rey; *XI-Partida*: el hijo del rey se va de su casa en busca del remedio para la ceguera de su padre; *XV-Desplazamiento*: el hijo del rey es conducido por el caballo al lugar donde se encuentra el remedio para la ceguera (por el momento no se produce la *reparación*, ya que no consigue hacerse con dicho remedio); *XV-Desplazamiento*: el hijo del rey es conducido por el caballo al lugar donde se enfrentan los ejércitos del rey de Oriente y del rey de Occidente; *XVI-Combate*: el hijo del rey pelea con el ejército del rey de Oriente; *XVIII-Victoria*: el hijo del rey vence al

II-Prohibición (recae sobre el protagonista una prohibición); *III-Transgresión* (se transgrede la prohibición); *IV-Interrogatorio* (el agresor intenta obtener noticias); *V-Información* (el agresor recibe informaciones sobre la víctima); *VI-Engaño* (el agresor intenta engañar a su víctima); *VII-Complicidad* (la víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo); *VIII-FechorRa* (el agresor daña a uno de los miembros de la familia); *VIII a-Carencia* (algo le falta a uno de los miembros de la familia); *IX-Mediación* (se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir); *X-Principio de la acción contraria* (el héroe-buscador acepta o decide actuar); *XI-Partida* (el héroe se va de su casa); *XII-Primera función del donante* (el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto mágico o de un auxiliar mágico); *XIII-Reacción del héroe* (el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante); *XIV-Recepción del objeto mágico* (el objeto mágico pasa a disposición del hJroe); *XV-Desplazamiento* (El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda); *XVI-Combate* (el héroe y su agresor se enfrentan en un combate); *XVII-Marca* (el héroe recibe una marca); *XVIII-Victoria* (el agresor es vencido); *XIX-Reparación* (la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada); *XX-La vuelta* (el héroe regresa); *XXI-Persecución* (el héroe es perseguido); *XXII-Socorro* (el héroe es auxiliado); *XXIII-Llegada de incógnito* (el héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca); *XXIV-Pretensiones engañosas* (un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas); *XXV-Tarea difícil* (se propone al héroe una tarea difícil); *XXVI-Tarea cumplida* (la tarea es realizada); *XXVII-Reconocimiento* (el héroe es reconocido); *XXVIII-Descubrimiento* (el falso hJroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado); *XXIX-Transfiguración* (el héroe recibe una nueva apariencia); *XXX-Castigo* (el falso héroe o el agresor es castigado) y *XXXI-Matrimonio* (el héroe se casa y asciende al trono). Algunas de estas funciones son elididas en ciertos cuentos, y otras aparecen repetidas. Asimismo, puede variar su orden de aparición. Cfr. V. Propp, *Morfología del cuento*, cit., pp. 37-74.

⁴ A propósito de los conceptos elaborados por los formalistas rusos de “fábula” (orden lógico-cronológico de los hechos) y “sujeto” (presentación que de los sucesos realiza el narrador), correspondientes a los denominados “historia” y “discurso” por la teoría literaria occidental, vid., entre otros, B. Tomaševskij, “La costruzione dell’intraccio”, en T. Todorov (ed.), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Turin, Einaudi, 1968, pp. 305-530; G. Genette, “FrontiPres du rJci”, en G. Genette, *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 49-69 y T. Todorov, “Las categorías del relato literario”, en AA. VV., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.

ejército del rey de Oriente; XVII-*Marca*: al hijo del rey se le rompe el dedo en el combate; XXV-*Tarea difícil*: el rey de Occidente, instigado por sus cortesanos, ordena al hijo del rey que le construya un palacio de marfil; XV-*Desplazamiento*: el hijo del rey es conducido por el caballo al país donde viven los elefantes; XVI-*Combate*: el hijo del rey, ayudado por el caballo, consigue arrancar con su espada los colmillos a los elefantes; XX-*La vuelta*: el hijo del rey y el caballo regresan al palacio del rey de Occidente; XXVI-*Tarea cumplida*: el hijo del rey construye un palacio de marfil; XXV-*Tarea difícil*: el rey de Occidente, inducido nuevamente por sus cortesanos, ordena al hijo del rey que le traiga al rey de los pájaros; XV-*Desplazamiento*: el hijo del rey es conducido por el caballo a las montañas de las tierras lejanas donde vive el rey de los pájaros; XVI-*Combate*: el hijo del rey, ayudado por el caballo, consigue atrapar al rey de los pájaros; XX-*La vuelta*: el hijo del rey y el caballo regresan al palacio del rey de Occidente; XXVI- *Tarea cumplida*: el hijo del rey entrega el rey de los pájaros al rey de Occidente; XXV-*Tarea difícil*: el rey de Occidente, incitado una vez más por sus cortesanos, ordena al hijo del rey que le traiga como esposa a la bella del país lejano de Nigosati; XV-*Desplazamiento*: el hijo del rey es conducido por el caballo al palacio de la bella de Nigosati [en esta función se insertan nuevamente y por cuatro veces las funciones XII-*Primera función del donante*: el caballo explica al hijo del rey que tiene que cerrar la puerta del Este, abrir la del Oeste, echar heno a la cabra y un hueso al lobo, y XIII-*Reacción del héroe*: el hijo del rey sigue las indicaciones del caballo, por lo que es ayudado por las puertas y los animales]; XVI-*Combate*: el hijo del rey, siguiendo las instrucciones del caballo, intenta atrapar a la bella de Nigosati; XVIII-*Victoria*: el hijo del rey consigue atrapar a la bella de Nigosati; XX-*La vuelta*: el hijo del rey y el caballo regresan al palacio del rey de Occidente; XXVI-*Tarea cumplida*: el hijo del rey lleva la bella de Nigosati al rey de Occidente; XXX-*Castigo*: el rey de Occidente y sus cortesanos son arrojados a la bañera de leche hirviendo, donde mueren; XXXI-*Matrimonio*: el hijo del rey se casa con la bella de Nigosati; XIX-*Reparación*: el hijo del rey consigue el remedio para curar la ceguera de su padre; XX-*La vuelta*: el hijo del rey vuelve a su casa; XXIX-*Transfiguración*: el hijo del rey se presenta ante su padre con el remedio para su ceguera, la bella de Nigosati y dos reinos conquistados.

Advertimos que la sucesión de las funciones en este relato no presenta la misma ordenación que el sistema de funciones establecido por Propp (y no sólo en el *sujeto*, sino tampoco en la fábula: así, el hijo del rey obtiene el objeto mágico antes de la partida). Asimismo, varias de las funciones son elididas (I-*Alejamiento*, II-*Prohibición*, III-*Trangresión...*), y otras aparecen repetidas (XV-*Desplazamiento*, XXV-*Tarea difícil*, XXVI-*Tarea cumplida...*), posibilidades todas que fueron registradas por el mismo Propp.

Por otra parte, no es fácil distinguir en este relato la función XII-*Primera función del donante* (el héroe sufre una prueba, un ataque, etc., que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico) de la XXV-*Tarea difícil* (se propone al

héroe una tarea difícil), ya que entre una forma y otra se produce una asimilación. Como el propio Propp advierte, en algunas ocasiones “funciones diferentes pueden ser ejecutadas de forma absolutamente idéntica. Naturalmente, nos hallamos entonces ante la influencia de determinadas formas sobre otras, que se pueden describir como la asimilación de las maneras de realizar las funciones”⁵. En estos casos, Propp propone “adoptar como principio el de definir las funciones según sus consecuencias. Si la realización de una tarea lleva como consecuencia la recepción de un objeto mágico, se trata de una prueba a la que el donante somete al protagonista [XII]. Si se sigue en cambio de la recepción de la prometida y del matrimonio, se trata de la tarea difícil [XXV]”⁶. En el cuento que analizamos, al héroe se le propone una tarea difícil. En efecto, no se trata de una prueba a la que el donante somete al protagonista, pues no recibe después objeto mágico alguno que le ayude a realizar otra misión, y tras cumplir las tareas difíciles se produce la recepción de la prometida y el matrimonio. Pero la asimilación consiste en que el héroe realiza las *tareas difíciles* siguiendo las funciones típicas que teóricamente habrían de producirse, según el esquema de Propp, tras la *primera función del donante* (XV-Desplazamiento, XVI-Combate, XVIII-Victoria) y con la ayuda de un auxiliar mágico, el caballo blanco, quien le indica en la última tarea difícil cómo superar las pruebas típicas de esa *primera función del donante* (cerrar la puerta del Este, abrir la del Oeste, echar heno a la cabra y un hueso al lobo).

Enumeramos a continuación las funciones de “A filla do rei”:

Situación inicial: Un rey tiene una hija a la que encierra en una torre; II-*Prohibición*: la hija del rey no puede salir de la torre en la que se encuentra encerrada; VIII a-*Carencia*: la hija del rey quiere ver lo que hay fuera de la torre; III-*Trangresión*: la hija del rey sale de la torre; XI-*Partida*: la hija del rey se va de su casa; XII-*Primera función del donante*: la hija del rey es sometida a una prueba por el carnero, que le pide un beso; XIII-*Reacción del héroe*: la hija del rey se niega a besar al carnero, y a éste no le parece mal; VII-*Complicidad*: la hija del rey y el carnero se engañan al elegir la casa de las brujas para servir [la función VI-*Engaño* por parte de las brujas aparece de manera implícita]; VIII-*Fechoría*: las dos brujas hacen sufrir a la hija del rey; X-*Principio de la acción contraria*: la hija del rey decide irse de la casa de las brujas; XXV-*Tarea difícil*: las brujas ordenan a la hija del rey que les lleve la caja de los “demachiños”; XV-*Desplazamiento*: la hija del rey es conducida sucesivamente por tres nuevos donantes, el burro, el buey y el gallo hasta la caja de los “demachiños”. [En esta función se insertan nuevamente y por tres veces las funciones XII-*Primera función del donante* y XIII-*Reacción del héroe*, cuando los tres animales piden comida a la hija del rey y ésta accede a su ruego, por lo que la ayudan]. XVI-*Combate*: la hija del rey se enfrenta a la vieja para arrebatarle la caja de los “demachiños”; XVIII-*Victoria*: la hija del rey vence a la vieja al arrebatarle la caja de los demachiños; XII-*Primera función*

⁵ V. Propp, *Morfología del cuento*, cit., p. 75.

⁶ *Ibidem*, p. 76.

del donante: la hija del rey es sometida a la prueba de no abrir la caja de los “demachiños”, pero la abre y se escapan; XXV-*Tarea difícil*: las brujas ordenan a la hija del rey que les lleve una nueva caja de “demachiños”; XII-*Primera función del donante*: la hija del rey supera la prueba de no abrir la caja de los “demachiños”; XXVI-*Tarea cumplida*: la hija del rey lleva a las brujas la caja de los “demachiños”; XXV-*Tarea difícil*: las brujas ordenan a la hija del rey que antes del mediodía lave, seque, cosa y planche una gran cantidad de ropa; XIV-*Recepción del objeto mágico*: entra en escena nuevamente el carnero, que hace aparecer un rebaño de carneros que se encargan de hacer el trabajo; XXVI-*Tarea cumplida*: la hija del rey consigue que la ropa esté lavada, seca, cosida y planchada antes de la hora señalada; XX-*La vuelta*: la hija del rey vuelve a casa de su padre y se presenta al rey con el carnero; XXIX-*Transfiguración*: el carnero, al ser besado por la hija del rey, se convierte en un bello príncipe; XXXI-*Matrimonio*: la hija del rey y el príncipe se casan y viven felices.

En este relato, como en el caso anterior, hay una alteración del orden de sucesión de algunas funciones con respecto al sistema de Propp, así como elisión y repetición de otras. A pesar de estas circunstancias, comunes a muchos cuentos del propio folklore ruso, comprobamos que la estructura morfológica de “A filla do rei” responde en su totalidad al sistema de Propp, que resulta perfectamente aplicable a este cuento. Y aunque la aplicación de dicho sistema a un solo relato no permite sacar conclusiones sobre su validez en la totalidad del corpus de los cuentos maravillosos gallegos (tarea que no podemos desarrollar aquí), supone al menos una muestra de su pertinencia, y, lo que es más importante, constituye un claro indicio de la universalidad morfológica de los cuentos maravillosos.

En efecto, aunque el cuento gallego pertenece a un folklore bien diferenciado del ruso, las coincidencias formales entre ambos relatos resultan evidentes. Y no se trata sólo de que, a pesar de su aparente diversidad temática, presenten muchas funciones coincidentes (VIII a, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XX, XXV, XXVI, XXIX y XXXI), sino que además ponen en juego idénticas formas de asimilación entre las mismas. Así, la asimilación observada en el cuento ruso entre las funciones XII-*Primera función del donante* y XXV-*Tarea difícil*, se repite fidedignamente en el cuento gallego: también en este caso la hija del rey realiza la *tarea difícil* siguiendo el esquema propio de la *primera función del donante*, ya que supera las pruebas a las que la someten el burro, el buey y el gallo, quienes la ayudan en su *desplazamiento*, y tras el correspondiente *combate* consigue la *victoria*. En los dos cuentos los animales agradecidos ayudan a los protagonistas (en el cuento ruso también “las puertas”), y en ambos han de realizar tres tareas difíciles. En efecto, en el cuento gallego se duplica el encargo de conseguir la caja de los “demachiños” para que sean tres las tareas que cumplir, reproduciendo así las situaciones triples tan comunes a los cuentos maravillosos⁷. Además, la última tarea es en los dos cuentos la más difícil de realizar.

7

A propósito de los elementos que favorecen la triplicación, cfr. V. Propp, *Morfología del cuento*,

Comprobadas estas coincidencias, es necesario preguntarse por las causas de la asombrosa uniformidad de la estructura de los cuentos maravillosos. El propio Propp enumera en su *Morfología del cuento* tres motivos posibles: una fuente geográfica común (por ejemplo, la India, desde donde los primeros cuentos se habrían extendido al mundo entero), una fuente psicológica bajo un aspecto histórico-social, o una fuente única que se encontraría en la realidad⁸. En una obra posterior, *Las raíces históricas del cuento*⁹, siguiendo un método de investigación marxista-leninista, Propp pretende superar el ámbito del comparatismo y hallar la base histórica de la que surgió el cuento maravilloso¹⁰. A su juicio, los cuentos maravillosos tienen su origen en los ritos y costumbres de las sociedades antiguas. Cuando estos ritos dejan de tener una función positiva en la sociedad, se vuelven superfluos o incomprensibles, y sus elementos experimentan una serie de “transposiciones de sentido” para ser sustituidos por otros más comprensibles, dando lugar a las situaciones características de los cuentos¹¹.

En los dos cuentos analizados encontramos varias situaciones que, en consonancia con las observaciones de Propp, pueden ser entendidas como reminiscencias de las costumbres o ritos de la antigüedad. Así, el hecho de que la protagonista de “A filla do rei” aparezca al principio encerrada en una torre sería una “reminiscencia de las medidas que en los tiempos antiguos se adoptaban efectivamente con respecto a los hijos de los reyes”¹², a los que se les prohibía además ver la luz del sol

cit., pp. 84-85. Las situaciones triples pueden considerarse simplemente como el número de oportunidades concedidas al héroe para superar las dificultades que se le presentan, o como el mínimo de tareas que ha de cumplir para obtener una recompensa, pero la crítica psicoanalítica ofrece otras interpretaciones sobre su significado subyacente. A este respecto, cfr. B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1979, 30 ed., pp. 142-145, donde se relacionan las situaciones triples con los tres estratos de la personalidad estipulados por Freud (ello, yo y super-yo) y pp. 150 y ss., en las que se asocian dichas situaciones al triángulo familiar padre-madre-hijo, tan importante en los primeros años de la vida del niño.

⁸ V. Propp, *Morfología del cuento*, cit., p. 123.

⁹ V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

¹⁰ En palabras de Propp, “nuestro intento consiste en descubrir las fuentes del relato maravilloso en la realidad histórica” (*ibidem*, p. 14). Aceptando la premisa marxista de que “El modo de producción de la vida material condiciona el proceso social, político y espiritual de la vida en general”, Propp deduce “que debemos hallar en el pasado el modo de producción que hizo posible el cuento” (*ibidem*, p. 19). Como hemos indicado, Propp consideraba la realidad en *Morfología del cuento* como posible tercer motivo de la uniformidad de los cuentos maravillosos, pero a Zadra a continuación que “el estudio morfológico del cuento demuestra que éste la refleja [la realidad] en muy pequeña medida. Entre la realidad y el cuento existen ciertos puntos de contacto. Uno de esos puntos de contacto lo constituyen las creencias que se desarrollan en un cierto nivel de la evolución cultural; es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento” (V. Propp, *Morfología del cuento*, cit., p. 123). En *Las raíces históricas del cuento*, influido por los métodos de investigación del marxismo-leninismo, Propp se decanta decididamente por esta tercera opción.

¹¹ Cfr. V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, cit., pp. 25-26.

¹² *Ibidem*, p. 47.

(de donde deriva sin duda la admiración de la protagonista de nuestro cuento al descubrir la “luz de prata” de la luna), y se remonta probablemente a la antigua costumbre de encerrar a las muchachas durante el período de la menstruación para protegerlas de las “fuerzas del mal”¹³. El viaje inicial que emprenden los héroes de los cuentos es para Propp un recuerdo del viaje al mundo del más allá que se producía simbólicamente en los antiguos ritos de iniciación, en los cuales el iniciando, tras entrar en contacto con el mundo de los muertos y sufrir una serie de torturas que representaban su muerte simbólica, experimentaba un renacimiento y adquiría una nueva forma de existencia a salvo de todos los males, quedando a la vez en disposición de contraer matrimonio¹⁴. La figura de la maga-bruja, así como la del donante, estaban vinculadas al acto de la iniciación. La maga-bruja pertenece al mundo de los muertos al que llega el iniciando, y el donante mágico se relaciona con las ayudas del otro mundo que recibía el iniciando para superar su prueba, como las de sus antepasados muertos¹⁵. En este sentido, la casa de las brujas de “A filla do rei” puede considerarse como la puerta de entrada al reino de la muerte. El posterior sufrimiento de la hija del rey al caminar, que llega a destrozarse los pies en su viaje, tiene un equivalente en otros cuentos rusos en los que los protagonistas desgastan al andar sus zapatos de hierro antes de llegar a su destino. Este hecho es relacionado por Propp con el equipamiento del héroe al emprender su viaje hacia la muerte. Como dice Propp, “Se puede constatar que los zapatos, el bastón y el pan eran los objetos de los que se abastecía a los muertos para su peregrinación al otro mundo. Se hicieron más tarde de hierro para simbolizar lo largo del viaje”¹⁶. La hija del rey no tiene zapatos de hierro que gastar, y destroza sus propios pies. Asimismo, los animales agradecidos (como el burro, el buey o el gallo de nuestro cuento) no son para Propp otra cosa que los restos de los animales-antepasados totémicos, resultantes de la antigua creencia de que el alma de los hombres que morían pasaba a un animal totémico que estaba naciendo en ese momento, de forma que al morir dicho animal su alma ocupaba a su vez el cuerpo de un recién nacido de la familia¹⁷. El burro, el buey

¹³ Como señala Propp, el hecho de encerrar a los hijos de los reyes en torres y de prohibirles ver la luz se refleja en varios cuentos maravillosos rusos, como el 80, el 117 o el 118 de la recopilación de los cuentos folklóricos de Afanassiev (*Narodnye russkie skazki A. N. Afanasieva — Los cuentos populares rusos de Afanassiev—*, Moscú, ed. de 1958). Para la antigua mentalidad, el bienestar del rey segregado se hallaba relacionado con el bienestar del pueblo. A lo largo de la evolución del cuento, se suma a este motivo el de garantizar la virginidad femenina antes del matrimonio. Vid. al respecto V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, cit., pp. 49-58.

¹⁴ En la conclusión de su trabajo, Propp afirma lo siguiente: “[...] muchos de los motivos del cuento se remontan a distintas instituciones sociales, entre las que ocupa un lugar especial el rito de iniciación. Nos es conocido, además, el importante papel que tienen las representaciones del mundo de ultratumba, de los viajes al otro mundo” (*ibidem*, p. 523).

¹⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 69-159.

¹⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 224-228.

y el gallo (quien se refiere significativamente a su morada como “mala casa”) ayudan a la protagonista en su etapa final del viaje al reino de los muertos. En él se encuentra con una forma particular de “Cerberó” o guardián de las puertas del infierno, presente también en muchos cuentos rusos¹⁸, como es esa “vella moi vella e moi fea” que custodia la “caixa dos demachiños”, objetivo final del viaje de la protagonista. Y el hecho de que la hija del rey no pueda ver a los “demachiños”, y sí las brujas, es claramente asociable al carácter de seres de ultratumba de brujas y “demachiños”, diferente a la naturaleza de “inicianda” de la protagonista. Por último, el matrimonio entre el carnero transformado en príncipe y la hija del rey puede asociarse, como hace Propp, a la antigua costumbre de transmitir el trono no a través de los hombres, sino a través de las mujeres. Un extranjero que demostrara su fuerza mágica, como hace el carnero de nuestro cuento, podía casarse con la hija del rey, deponer a éste y adquirir el trono¹⁹.

En definitiva, el cuento gallego analizado presenta numerosas reminiscencias de los ritos y costumbres de la antigüedad advertidos por Propp. Estas reminiscencias son también observables en “La bella del país lejano de Nigosati”. Baste citar algunos de los aspectos indicados por Propp para el cuento ruso, como el viaje del protagonista en el caballo alado (que refleja los antiguos viajes al reino de los muertos²⁰), el dedo roto del hijo del rey o las tres tiras de piel que han de arrancarse al caballo para que emprenda el viaje (que se relacionan con las torturas a que eran sometidos los jóvenes en la ceremonia de iniciación²¹), la presencia de animales agradecidos, la boda con la bella tras la muerte del rey y el apropiamiento de su trono (cuya significación ya hemos comentado a propósito del cuento gallego), o la transfiguración final del protagonista (que puede asociarse al renacimiento simbólico experimentado por el iniciando al superar los ritos de iniciación). Todo ello es clara muestra de la universalidad de estos relatos.

Para Propp, la unidad de composición de los cuentos no reside “en las particularidades de la psique humana, ni en una particularidad de la creación artística, sino que está en la realidad histórica del pasado²²”. Así, en lugares tan diferentes como América, África, Polinesia o Australia se producían ritos muy semejantes²³, que Propp

¹⁸ Cfr. *ibidem*, 389-392.

¹⁹ Esta costumbre, documentada por Frazer en *La rama dorada* para algunos pueblos arios, resulta confirmada, en opinión de Propp, por el análisis de los cuentos, y, a su juicio, debía de estar mucho más extendida de lo que pensaba Frazer. Cfr. al respecto J. G. Frazer, *The golden Bough*, London, 1911, 30 ed., P. I, *The Magic Art and Evolution of Kings* II, pp. 15 y ss. (vers. esp.: *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 120 ed.) y V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, cit., pp. 491-493.

²⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 246-248.

²¹ Cfr. *ibidem*, pp. 124-130.

²² *Ibidem*, p. 525.

²³ Vid. a modo de ejemplo el comentario sobre las iniciaciones chamánicas que se producían en partes muy alejadas del mundo. Dichas iniciaciones, a pesar de la falta de contacto de las sociedades que las realizaban, eran muy similares (cfr. *ibidem*, pp. 132-139).

vincula a la base económica y a la organización social de los pueblos, cuya evolución dio lugar a cuentos que presentan muchos elementos en común. Por lo tanto, la uniformidad de los cuentos maravillosos se basa en última instancia en la propia universalidad de los comportamientos humanos, que para Propp viene determinada exclusivamente por el entorno social y económico. La evolución de dicho entorno propiciaría la transformación de los ritos en cuentos.

A nuestro modo de ver, sin embargo, resulta insuficiente atribuir la uniformidad de los ritos y costumbres al entorno social y a una supuesta organización económica similar en las distintas partes del mundo. No vemos las ventajas de prescindir de ninguna de las soluciones optativas de las planteadas por Propp, y muy especialmente de la relativa a “las particularidades de la psique humana”, cuando lo más natural no consiste en rechazar ninguna de las posibles causas, sino en tratar de conjugarlas. Sin negar la importancia de la realidad socio-económica, ni el posible contacto entre distintas tradiciones, creemos más apropiado explicar la uniformidad de los comportamientos teniendo en cuenta tanto las particularidades de la naturaleza humana como la relación del hombre con el entorno.

Eso pretende Gilbert Durand al intentar explicar el comportamiento humano y su producción imaginaria por la vía de la antropología, pero sin caer en ninguno de los dos extremos antropológicos periódicamente enfrentados: el *psicologismo*, que se limita a estudiar las causas internas al hombre, y el *culturalismo* sociológico, que se fija sobre todo en la influencia del ambiente. Situándose en un puesto intermedio entre dos tendencias que no considera excluyentes ni irreconciliables, Durand define lo que denomina *trayecto antropológico* como “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social²⁴”. A su modo de ver, los símbolos de la imaginación humana, que no sólo se manifiestan en los ritos y costumbres, sino también en la creación artística, son el producto de las pulsiones biopsíquicas al entrar en contacto con las intimaciones del medio.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos, Durand parte del psiquismo para establecer los grandes ejes de una clasificación universal de las imágenes. Acudiendo a la reflexología de Vladimir M. Betcherev, de la que toma el concepto de los “reflejos dominantes” que se producen en el recién nacido, como el *postural* (relacionado con la precepción de la verticalidad y la horizontalidad), el *digestivo* (que se manifiesta en los recién nacidos por los reflejos de succión y de orientación correspondiente de la cabeza) y el *copulativo* (asociado a la pulsión sexual y al movimiento rítmico)²⁵, vincula dichos reflejos a las representaciones simbólicas del entorno cultural²⁶, y establece un sistema de

²⁴ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taururs, 1981, p. 35. Para Durand, el trayecto antropológico supone una paradoja: “existe ciertamente una naturaleza humana, pero es potencial, sólo existe en hueco y sólo se actualiza a través de una cultura singular” (G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 27).

²⁵ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 42-45.

²⁶ Como explica Durand, la relación entre estos reflejos dominantes primarios, al parecer

tres grandes grupos de imágenes o *regímenes* en los que se incluyen la totalidad de las manifestaciones del imaginario humano. Para ello, se basa en una bipartición entre dos *Regímenes* del simbolismo, uno *Diurno* y otro *Nocturno*, y en la citada tripartición reflexológica de las dominantes *postural*, *digestiva* y *copulativa*, de forma que el *Régimen Nocturno* se subdivide en dos dominantes, *digestiva* y *cíclica* o *copulativa*²⁷. Teniendo en cuenta esta clasificación a la vez bipartita y tripartita, podemos utilizar la denominación simplificada de tres *Regímenes* de lo imaginario: *Diurno* (dominante *postural*), *Nocturno* (dominante *digestiva*) y *Copulativo* (dominante *cíclica*)²⁸.

Pero Durand no se limita a realizar una clasificación de las imágenes, sino que intenta explicar, a partir de ellas, la *función* de la imaginación, el sentido de las imágenes, realizando la vieja aspiración del poeta romántico Novalis de crear una *fantástica transcendental*. Para Durand, hay una realidad universal que rige los designios de la imaginación: la imagen simbólica es un intento de ofrecer una respuesta a la angustia que el paso del tiempo provoca en el hombre. El simbolismo se revela como una conciliación, como una búsqueda del equilibrio entre los deseos del sujeto y la realidad temporal de su ambiente objetivo. La ensoñación imaginaria, los ritos, las religiones o la fabulación literaria suponen la salvaguardia esencial contra el paso del tiempo y la realidad inevitable de la muerte. La imaginación se vale por lo tanto de una especie de eufemismo: transforma lo negativo y mortal que implica el paso del tiempo en imágenes positivas llenas de vitalidad. Todas las manifestaciones culturales del hombre, desde los ritos y los mitos a las literaturas, pasando por las religiones y los comportamientos científicos, están determinados por la aspiración fundamental y universal de escapar a la muerte y a las vicisitudes del tiempo.

Así, cada uno de los tres *regímenes* de la imaginación supone una forma concreta de respuesta al devenir temporal y a la consciencia del final inevitable. El *Régimen Diurno* basa su respuesta a la temporalidad en la ocupación total del espacio en todas sus dimensiones, como si esa ocupación pudiera paliar los efectos del devenir. El *Régimen Nocturno* busca la creación de espacios en los cuales sentirse al abrigo del paso

inconscientes, y la representación simbólica, no presenta mayores complicaciones para la psicología contemporánea. Numerosos psicólogos e incluso lingüistas, como Jakobson, han demostrado que las representaciones mentales y el lenguaje están claramente relacionados con la motricidad primaria. Existe una estrecha relación entre los reflejos dominantes, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas. Sin embargo, aunque los reflejos dominantes determinan en cierta forma la imaginación, ésta, en contacto con cada medio geográfico y cultural, adquiere una amplísima variación de manifestaciones (cfr. *ibidem*, pp 45-46).

²⁷ En palabras de Durand, "El **Régimen Diurno** concierne a la dominante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación; el **Régimen Nocturno** se subdivide en dominantes digestiva y cíclica: la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia; la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos" (*ibidem*, p. 52). A lo largo de su obra, Durand expone un amplio inventario de las imágenes y los símbolos que se incluyen en cada uno de estos tres grupos.

²⁸ Vid. al respecto A. GarcRa Berrio, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 370-375.

del tiempo, y el *Régimen Copulativo* finge aceptar el devenir resaltando solamente lo que pueda tener de provechoso, ya sea en su aspecto cíclico (basado en el consuelo que supone la repetición de las estaciones, la fructificación de las cosechas o la procreación de seres que continúan por nosotros la vida en la tierra) o en su aspecto vectorial (asociado a los logros que se obtienen con el paso del tiempo)²⁹.

La concepción de Durand y su clasificación de las imágenes en *regímenes* puede ayudar a aclarar la naturaleza de los cuentos maravillosos. A este respecto, nos parece imprescindible considerar la importancia del destinatario de los cuentos y su propia finalidad. Si como apunta Propp estos relatos tienen su origen en los ritos de iniciación a que eran sometidos los niños al llegar a la pubertad, no resulta extraño considerar que, una vez desaparecida la función de esos ritos, los destinatarios principales de los cuentos en que los ritos se transformaron siguieran siendo los niños. Y si los ritos de iniciación proveían al iniciando de una nueva personalidad que le resguardara de los peligros del más allá, los cuentos maravillosos no dejan de cumplir una función similar, al enseñar a los niños la manera de solucionar sus conflictos internos y de enfrentarse con éxito a las dificultades de su vida cotidiana. Desde un punto de vista psicoanalítico, Bruno Bettelheim insiste en la importancia de los cuentos de hadas para la formación de los niños³⁰. A su juicio, los distintos cuentos inciden en el tratamiento de los conflictos que se producen en momentos decisivos del desarrollo del niño, y, al mostrarle que esas situaciones pueden tener un final feliz (pues los cuentos maravillosos, al contrario de otras formas del imaginario universal, como los mitos, *siempre* acaban bien), le producen inconscientemente la confianza de que él mismo puede ser capaz, al igual que el héroe con el que se identifica, de solucionar sus propios problemas. Para Bettelheim,

Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación, sugiriéndole, también, qué experiencias necesita para desarrollar su carácter. Estas historias insinúan que existe una vida buena y gratificante al alcance de cada uno, a pesar de las adversidades; pero sólo si uno no se aparta de las peligrosas luchas, sin las cuales no se consigue nunca la verdadera identidad. Estos cuentos prometen al niño que, si se atreve a entregarse a esta temible y abrumadora búsqueda, fuerzas benévolas acudirán en su ayuda y vencerá³¹.

A pesar de su fundamento psicoanalítico, las palabras de Bettelheim reflejan claramente elementos comunes a los antiguos ritos de iniciación, en los cuales los neófitos

²⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 357-402. Vid. además la clasificación de las imágenes de Jean Burgos en tres *estructuraciones dinámicas* de *conquista*, *repliegue* y *progreso* en J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil, 1982, asimilables con toda propiedad, en opinión de Antonio GarcRa Berrio, a los tres *regímenes* de Durand (cfr. A. GarcRa Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 401-403).

³⁰ Cfr. B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, cit.

³¹ *Ibidem*, p. 36. Los cuentos de hadas también pueden resultar beneficiosos para los padres al contárselos a sus hijos, ya que les permiten aprovechar sus enseñanzas para superar sus propios conflictos con ellos.

habían de atreverse a superar la temible prueba, con la confianza de que fuerzas extrañas, como los antepasados totémicos o los donantes de los cuentos maravillosos, vendrían en su ayuda y le permitirían superar las dificultades. Ello nos previene sobre la conveniencia de conjugar, como hace Durand con respecto al simbolismo del imaginario cultural, las distintas interpretaciones sobre los cuentos.

Desde la perspectiva psicoanalítica de Bettelheim, observamos en los cuentos analizados algunos elementos que pueden proporcionar a los niños pautas de comportamiento adecuadas para su correcto desarrollo emocional. Así, en “A filla do rei” la huida de la torre se relaciona con la necesidad de independencia de la hija frente a un padre que la mantiene encerrada, y el encuentro inicial con el carnero y su negativa a darle un beso simboliza la inmadurez para afrontar las relaciones sexuales de la protagonista, la cual, una vez superado el necesario periodo de aprendizaje, besa al carnero y queda en disposición de contraer matrimonio con el príncipe en que se transforma³². Y la prueba- adivinanza inicial a la que el rey somete a sus tres hijos en “La bella del país lejano de Nigosati” puede ser fácilmente interpretada en términos psicoanalíticos: el hermano mayor no consigue pasar la prueba porque, al elogiar desmesuradamente no sólo las pertenencias del rey, sino también a su esposa, que, como el cuento resalta significativamente, es su propia madre, da muestras de no haber superado su complejo edípico, como tampoco ha superado su narcisismo el segundo de los hermanos. Sólo supera la prueba el tercer hijo del rey, que en sus repuestas no hace referencia a ninguno de los elementos del triángulo familiar básico, evidenciando así su adecuado desarrollo emocional.

Pero más que estos detalles particulares de cada relato, nos parecen significativas las dos características esenciales que Bettelheim destaca sobre la generalidad de los cuentos: la necesidad que muestran de enfrentarse a los peligros de la vida y la seguridad de que dicho enfrentamiento siempre acabará satisfactoriamente.

Estos dos elementos se corresponden respectivamente con dos de los *regímenes* de lo imaginario establecidos por Durand: el *Régimen Diurno* y el *Régimen Copulativo*. Y en efecto, podemos considerar que son estos los *regímenes* preponderantes en la generalidad de los cuentos maravillosos. La finalidad de mostrar a los niños —y a los propios adultos que los crean y transmiten— la posibilidad de superar las dificultades de la existencia y lograr una vida feliz se corresponde exactamente con el tipo de respuesta que ofrece el *Régimen Copulativo* en su variante vectorial a la angustia del devenir, y la

³² A propósito de los cuentos del novio-animal, cuya bestialidad simboliza para Bettelheim el componente sexual y el temor de las protagonistas de los cuentos a afrontar en un principio relaciones sexuales con los hombres, cfr. *ibidem*, pp. 387-434. Como en “La bella y la bestia”, cuando la protagonista, por fin enamorada, accede a besar al hombre-animal, transfiriéndole el vínculo infantil que la mantenía ligada a su padre (y contando con el necesario beneplácito de éste, que ha de renunciar a la exclusividad del amor de su hija en beneficio del novio-animal), puede “transferir —y transformar— el amor edípico del padre al amante” (*ibidem*, p. 397). En efecto, también en nuestro cuento la protagonista consigue la quiescencia de su padre para con el novio-animal, a pesar de haber huido de la torre en que la preservaba para sí.

necesidad de enfrentarse a las dificultades y vencerlas en dura lucha constituye el fundamento imprescindible del *Régimen Diurno* de la imaginación. Ambos *regímenes* se aúnan en los cuentos maravillosos asegurando su uniformidad fundamental, de la que las funciones estructurales no representan sino una consecuencia posterior.

Los propios ritos de iniciación que se sitúan en el origen de los cuentos maravillosos se inscriben con toda propiedad en el *Régimen Copulativo*, en el que Durand incluye las ceremonias o mitos, comunes a todas las culturas, que tienen por finalidad garantizar el renacimiento del héroe tras su muerte simbólica (del que la función XXIX de Propp, denominada “Transfiguración”, es un claro reflejo)³³. Pero incluso los cuentos que no presentan muestras tan claras de ese proceso de transfiguración se adscriben sin dificultad al *Régimen Copulativo*, ya que muestran sin excepción que el paso del tiempo, convenientemente aprovechado mediante una adecuada y combativa respuesta *diurna* a las dificultades (que incluye siempre la ocupación espacial inherente al *Régimen Diurno* en forma de viajes), produce notorios beneficios e instala finalmente al protagonista en una situación de felicidad total.

Pero si la adscripción a los *Regímenes Diurno* y *Copulativo* determina la uniformidad de unos relatos tan elementales como los cuentos maravillosos, es su singularidad la que garantiza en última instancia su eficacia y su poder formativo. En efecto, la universalidad de estos cuentos queda de manifiesto tras el análisis exhaustivo del investigador, pero son sus elementos específicos los que destacan en la percepción espontánea del niño que los escucha, consiguiendo atraer su atención y favoreciendo de esta forma su identificación con los protagonistas.

Así, el encanto de “A filla do rei” no reside en que la protagonista, en cierto momento, realice una *tarea difícil* tras la *recepción de un objeto mágico*, sino en el hecho de que esté llorando desamparada y se le aparezca un carnero que, valiéndose de un recurso tan característico de la lengua gallega como el diminutivo, se dirija a los cuatro vientos para expresar ese entrañable y sugestivo “Carneiriños a lavar! Carneiriños a planchar!”. O en el cariñoso tratamiento final que la hija del rey dispensa al carnero, al que “nunha fontela de pía que había no xardín, lavou [...] moi lavadiño, peinoulle as lans e púxolle un lindo caravel entre os cornos”, capaz de producir la identificación del destinatario por su semejanza con los juegos infantiles. O en esa escena previa a la transfiguración, conmovedora por su sencilla ambigüedad, en que la niña-mujer “pillou garimosa a cabeza do carneiro entre as mans e deulle un bico no fuciño”. O en la misma singularidad de esa curiosa “caixa dos demachiños”, cuya existencia resulta natural en un mundo de brujas firmemente enraizado en la cultura gallega. De esta forma, los recursos expresivos propios de una determinada lengua, los contenidos argumentales específicos o los relacionados con una cultura concreta colaboran decisivamente a dotar al relato de su atractivo particular. Asimismo, nos sorprende en “La bella del país lejano de Nigosati” la

³³ A propósito de las ceremonias iniciáticas y su adscripción al *Régimen Copulativo*, cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 291 y ss.

originalidad en el planteamiento de la adivinanza inicial y su resolución, ya que la rapidez atribuida a la mirada constituye el nexo de unión argumental para resaltar la carencia que supone la ceguera del rey, otorgando al cuento una validez específica con respecto a otros en los que el protagonista reacciona ante la función del donante.

En definitiva, la calidad artística y la capacidad comunicativa de los cuentos maravillosos aparece garantizada por su universalidad *diurna* y *copulativa*, común al cuento y a sus receptores, pero es su singularidad la que atrae y sorprende al destinatario favoreciendo su adhesión. Y estas conclusiones, que la naturaleza elemental de los cuentos maravillosos nos ha permitido extraer sin dificultad, pueden hacerse extensivas, en nuestra opinión, a cualquier producción literaria, sea cual sea su grado de complejidad y los *regímenes* imaginarios que despliegue, pues de esa singularidad que nos cautiva y de la universalidad que permite nuestra identificación depende la efectividad de toda creación artística.

APÉNDICE

La bella del país lejano de Nigosati³⁴:

Érase una vez un rey que tenía tres hijos. Cuando el rey envejeció y se quedó ciego, pensó lo siguiente:

—Voy a poner a prueba a mis hijos para saber cuál es merecedor de sucederme.

El anciano llamó a su hijo mayor y le preguntó:

—Dime, ¿qué cosa es la más perfecta del mundo, la más veloz y la más bella? Voy a probarte para saber si eres digno de ser rey. Si me contestas acertadamente, te haré rey.

El rey tenía un caballo extraordinario. Entonces el hijo mayor le dijo elogiosamente:

—No hay nada más perfecto en el mundo que vuestro caballo, ni nada más bello que vuestra esposa (y al decir esto se refería a su madre), y nada más veloz que vuestros perros de caza.

—No, hijo mío, no eres digno de reinar —dició el padre, y llamó a su segundo hijo.

El segundo dijo:

—Lo más bello del mundo es mi mujer, lo más perfecto mi caballo, y lo más veloz mis perros de caza.

—No, tú tampoco eres digno —dijo el padre con voz quejumbrosa, y ordenó a su hijo menor que viniese.

³⁴ En *La bella del país lejano de Nigosati y otros cuentos populares rusos*, Biblioteca de Cuentos Maravillosos 28, prólogo y traducción de Carmen Bravo-Villasante, Barcelona, Liberaf S.A., 1989, pp. 1-8.

—En ti tengo puestas todas mis esperanzas, hijo mío. Espero que me devuelvas la vista y que respondas a todas mis preguntas. Dime: ¿Qué es lo más perfecto del mundo y lo más bello y lo más rápido?

Entonces el hijo menor respondió:

—¿Hay algo más bello que la primavera, y más perfecto que una cosecha otoñal? ¿Y qué cosa es más rápida que nuestra mirada, que en un santiamén puede ver y abarcar todo?

—¡En verdad que eres digno de ser rey! —exclamó el padre—. ¿Me podrías devolver la vista?

—Concédeme un poco de tiempo —le pidió el hijo.

El rey tenía un caballo blanco. El joven se dirigió hacia él y el caballo le dijo:

—¿Qué cavilas? Dile a tu padre que te de una montura nueva y unas riendas, y también que te dé su mejor espada y su látigo. En cuanto te montes sobre mí, me golpeas con el látigo de modo que puedas sacarme tres tiras de piel. Yo correré tan veloz que nadie pueda saber si he subido por los aires o me ha tragado la tierra. Allí encontrarás un remedio para tu padre. ¡Ten cuidado y date prisa, pues si dudas un momento, saldrá volando hacia el cielo!

El joven hizo tal como le había dicho. Se apresuró a ir corriendo a aquel lugar, descendió del caballo, cavó la tierra y antes de que se diera cuenta oyó un crujido en el suelo como si fuera una avalancha de nieve, que subió hacia lo alto y desapareció en el aire, de forma que apenas si tuvo tiempo de verlo y mucho menos de cogerlo.

El caballo dijo entonces:

—Vuelve dentro de una semana. Pero en lugar de esperar aquí, emprendamos el camino. Hoy atacará el rey de Oriente con su ejército al rey de Occidente, y le hará su esclavo. Tenemos que ir a ayudar a los sometidos.

El joven se puso a mirar y vio en la lejanía una nube de polvo. Eran los guerreros del rey de Oriente. El joven jinete se puso en medio. El caballo golpeó con las herraduras el suelo, el hijo del rey empezó a dar tajos por todas partes con su espada, derribó a todos y únicamente se pudieron poner a salvo el rey con sus consejeros. El rey de Occidente vio a través de su catalejo cómo huían los enemigos vencidos. Se quedó asombrado y preguntó:

—¿Quién es el que me ha hecho este servicio, aniquilando a todos mis enemigos?

En este combate el hijo del rey se había roto el dedo meñique, así es que envió un emisario al rey para que le diese una venda. Pero sucedió esto: todos le rodearon y cogiéndole en brazos le llevaron con todos los honores a una estancia donde le hicieron reposar. El caballo fue conducido a un establo, donde le quitaron la montura, le limpiaron, le cubrieron con una manta caliente y le dieron de comer almendras y pasas.

Entonces los cortesanos sintieron envidia, pues estaban temerosos de que el rey nombrara favorito a este joven. Así es que se dirigieron al rey y le dijeron:

—¡Este joven te puede traer muchos colmillos de marfil y hacerte un palacio! ¡Ordénale que te los traiga!

Cuando el joven llegó a comer, el rey le ordenó:

—¡Constrúyeme un palacio de marfil!

—¡Concédeme un poco de tiempo —respondió el hijo del rey. Y se dirigió al establo para consultar a su caballo.

—No es un encargo difícil —respondió el caballo—. Tienes que ir y pedirle al rey que te dé cien odres de vino. Cada uno tiene que tener cabida de treinta cántaros. Además tienes que pedirle mucha estopa, y luego haremos el palacio de marfil.

El joven le pidió al rey lo que el caballo le había ordenado. Le dieron vino y estopa, y él, entonces, cabalgó al país donde viven los elefantes. Cuando llegó allí, vio una montaña de la que brotaban nueve manantiales. Todos fluían juntos y allí acudían los elefantes a beber agua. El hijo del rey impidió el paso con estopa, y el agua fluyó en otra dirección. Con el resto de la estopa y con piedras construyó un estanque y allí vertió el vino.

—¡Ahora fíjate bien si llegan los elefantes y qué hacen! —dijo el caballo.

—Veo un rebaño —dijo el joven.

—Ya vienen —dijo el caballo, y ambos se escondieron.

Los elefantes se apresuraron a ir a beber, pero no encontraron agua. Probaron el vino, pero como no les gustó se fueron. Entretanto la sed les atormentaba..., ¿qué harían? Durante un buen rato, estuvieron como indecisos, mirando el vino, y por fin se acercaron y bebieron. Bebieron hasta que no les pudieron sostener las patas, y cayeron al suelo como atontados.

—¡Vete ahora, y haz uso de tu espada! —dijo el caballo— ¡Arráncales los colmillos!

Recogieron gran cantidad de marfil, tanto que sólo pudieron llevarse una parte y el resto lo amontonaron para llevárselo la próxima vez. Luego llevaron el marfil al rey. Los cortesanos gritaban muy excitados:

—¡No se ha muerto, aquí está de nuevo!

El joven construyó el palacio y metió clavos de oro para que el rey se contentara.

Los cortésanos le dijeron confidencialmente:

—Habéis encontrado al hombre apropiado, pero esto no es nada. Decidle que busque al rey de los pájaros, que lo meta en una jaula dorada y que lo cuelgue en los muros de palacio, para que el mundo entero admire su cántico.

El rey hizo llamar al joven y le ordenó:

—¡Tráeme al rey de los pájaros!

—Concédeme un plazo hasta mañana —repuso el hijo del rey, y se fue a ver a su caballo.

—¡El rey quiere que le traiga al rey de los pájaros!

—No es nada difícil —dijo el caballo—. Dile que te dé nueve sacos de mijo, cada uno de treinta fanegas, y le traeremos al rey de los pájaros.

El rey le dio el mijo y se encaminaron hacia tierras lejanas. Cuando iban por la floresta vieron, a lo lejos, unas montañas. Sobre estas montañas había innumerables

pájaros. Cantaban y trinaban y silbaban en toda clase de tonos. El caballo le aconsejó lo siguiente:

—¡Échate al suelo y cúbrete de mijo, los pájaros vendrán volando y el rey de los pájaros vendrá a posarse justo sobre tu corazón! ¡Has de saber que tendrás que cogerlo justamente cuando te picotee por tercera vez, si no lo haces así, no podrás cogerlo!

El joven se tumbó en el suelo y se cubrió de mijo. El rey de los pájaros vino volando, seguido de otros pájaros que cantaban y trinaban en toda clase de tonos. Los pájaros se posaron y empezaron a picotear el mijo. El rey de los pájaros picó una vez, luego una segunda vez, y cuando picó la tercera, el joven le atrapó por las patas. Todos los pájaros se echaron, entonces, sobre él, batiendo las alas y arañándole, y casi estuvieron a punto de vencerle, de no haber sido por el caballo que los ahuyentó, y cogiendo al joven con el rey de los pájaros, de un salto salió corriendo.

Llegaron adonde el rey y le llevaron el pájaro. Los cortesanos se quedaron asombrados y dijeron:

—¡También ha sido capaz de hacer esto y ha vuelto sano y salvo!

De nuevo se dirigieron al rey, diciéndole:

—Ordenadle, ya que es tan valioso, que os traiga como esposa a la bella del lejano país de Nigosati.

El rey, entonces, llamó al joven y le dijo:

—¡Tráeme como esposa a la bella del país de Nigosati!

El joven se dirigió a su caballo y le pidió consejo. El caballo se quedó pensativo y respondió:

—¡No es cosa fácil! Escucha bien que voy a decirte de lo que se trata. A esa bella de Nigosati le sirve una yegua que es, precisamente, mi hermana. Es más fuerte y veloz que yo. (Temo que no podamos hacernos con ella, pero tenemos que probar... y ponernos en camino! Fíjate en esto: la bella vive en un palacio cuya puerta del Este está abierta y la puerta del Oeste está cerrada. En estas puertas hay una cabra y un lobo atados. Delante de la cabra hay un hueso y delante del lobo hay un manojo de heno. También mi hermana, la yegua, está allí de guardia. Tienes que cerrar la puerta que da al Este y abrir la puerta que da al Oeste, echar el heno a la cabra, y el hueso al lobo. Y yo me las arreglaré con mi hermana, la yegua. La bella está en el palacio y tiene su cabello suelto. En cuanto entres, procura rápidamente enrollarte su cabello en la mano... y si lo logras, será tuya, ¡de lo contrario nos perderá!

Nada más llegar, el joven le quitó el hueso a la cabra y se lo echó al lobo, dio heno a la cabra, abrió la puerta del Oeste, y apresurándose a entrar en el palacio, cerró la puerta de Este y dirigiéndose hacia la bella, en un santiamén se enrolló el cabello en la mano. La bella se puso a gritar:

—¡Puerta del Este, sálvame!

—Las alas de mi puerta están cerradas, y las bisagras quietas. ¿Por qué van a volver a abrirse? —respondió la puerta del Este.

—¡Puerta del Oeste, sálvame!

—Por fin me han abierto, deja que mis alas respiren un poco, ¿por qué voy a cerrarme otra vez? —crujió la puerta del Oeste.

—¡Cabra, sálvame!

—Por primera vez en mi vida me han tirado un hueso, no voy a despreciarlo —gruñó el lobo (*sic*³⁵).

Entonces, la bella llamó a la yegua y dijo:

—¡Sálvame, amiga mía!

—No sé qué hacer con mi hermano. ¿Cómo te ayudaré? —respondió la yegua.

El hijo del rey condujo a la bella del país de Nigosati y se la llevó al rey. Cuando llegaron, la bella dijo:

—No apareceré ante la presencia del rey hasta que no me traigan una bañera de mármol llena de leche hirviendo, para que pueda bañarme.

Trajeron la bañera y la llenaron de leche hirviendo.

—¡Que venga el rey! —ordenó la bella.

El rey se acercó a la bañera para mirar, y entonces la bella le dio tal empujón que cayó dentro de la leche hirviendo y se murió. Luego fueron cayendo todos los cortesanos en la leche y ninguno quedó con vida. Entonces el hijo del rey quedó como dueño y señor del país de Oriente y también del de Occidente, y se desposó con la bella del lejano país de Nigosati. Llegó, entonces, el momento en que el remedio salvador contra la ceguera cayó del cielo. Cuando estaba a punto de tragárselo la tierra, el hijo del rey galopó y lo cogió en el aire, antes de que tocara la tierra. Acompañado de la bella, con el remedio en la mano, se lo llevó a su padre para librarle de la ceguera. ¡Cómo se alegró el anciano al ver a su hijo que volvía triunfante!

—¡Padre, aquí traigo el remedio contra la ceguera, también a la bella del lejano país de Nigosati, y he de decirte que he conquistado dos reinos! —anunció el hijo.

El padre recobró la vista, luego celebraron una gran boda, y vivieron en paz.

A filla do rei³⁶

Un rei tiña unha filla e, para que non conocese home nin muller e casara ao seu gusto cando chegara o tempo, ordenou de facer unha torre moi grande que non tiña máis ca unha porta, e fixo levar a ela á rapaza, e máis criados que tivesen man dela.

Co tempo fíxose unha moza e, aunque non sabía do mundo que nunca vira, un día quixo crebá-la súa cadea e, cando todos durmían, foise amodiño, amodiño para que no a sentisen e, ao chegar á porta, abríuna máis amodiño aínda e mirou para fóra. Era unha noite de lúa e a rapaciña gustou moito daquela luz de prata. Pillou algo de medo

³⁵ Aunque el texto aparece redactado de esta forma, se infiere claramente entre medias la respuesta negativa de la cabra y la petición de auxilio que la bella dirige al lobo.

³⁶ En *Contos populares*, edición de Enrique Harguindey, Vigo, Galaxia, 1983, pp. 221-225.

coidando que podían descubrila e meteuse outra vez para dentro mais, dendes daquela, nunca puido volver a esquencerse da raiola da lúa.

Pasaron algúns días e volveu baixar de novo, mais entón xa non se contentou con botá-la cabeza de fóra e unha forza estraña decidiuna a deixá-la torre e así o fixo.

Todo para ela era novo, estraño e maravilloso. Apenas levaba camiñada unha carreiriña, aparecéuselle plantado no medio do camiño un carneiro que, ao vela, pediulle un bico. A meniña non llo quixo dar e o carneiro non llo tomou a mal e ofreceuse a guiala polo mundo. Á rapaza gustoulle levar á par o carneiro e el precuroulle unha casa de servir onde había dúas mulleres, unha nai e unha filla, que o carneiro se enganou ao escoller porque aquelas dúas mulleres eran meigas que gustaban de asoballar ás rapazas e de lles facer mal.

Tendo que pasar tantos traballos a rapaza quíxose despedir, sen que as amas llo consentiran e, tanto foi o que teimou a probiña que ao cabo doéronse dela pero, por eso, puxéronlle como condición que primeiro habíalles levar a caixa dos demachiños.

Déronlle as vellas os sinais para que puidera dar coa casa onde había atopá-la caixa dos demachiños mais calaron os traballos que tiña que pasar pois, se era moito o que elas cobizaban té-la caixa, non era menos o empeño que tiñan de ver que a rapaza non as puidese deixar.

E a moza andivo un día, e outro e moitos, desfacendo os peños nos estripas dos camiños ate que ao cabo atopou un burro que estaba farto de comer palla e pediulle herba. Ela, doéndose del, foi e deulle unha farta de herba. O burro colleulle lei e díxolle:

—Rapaciña, fuches boa para min! Dime, pódoches servir eu en algo?

—Non sei —dixo a nena— Porque eu quería dar coa casa onde teñen a caixa dos demachiños.

—Ven de par de min e ensinareicha —respondeu o burro.

A rapaza foi co burro e chegaron á casa. O burro mandouna entrar na eira e el quedou no camiño. Cando a mociña deixou a eira na precura da porta da casa e pasaba polo corral, atopou un boi que xa estaba farto de non comer máis ca herba e pediulle pan. A rapaza deulle un bo carolo de broa, e daquela o boi díxolle:

—Rapaciña, fuches boa para min! Dime, pódoches servir eu en algo?

—Non sei —respondeu a nena— O que eu quería era saber se a caixa dos demachiños se garda nesta casa.

—Vaite pola porta da horta —díxolle o boi.

E fixo así a rapaza e cando ía meterse para dentro, atopou un galo que estaba comendo millo e pediulle trigo. Ela deullo e o galo preguntoulle:

—Onde vas, rapaciña? Que ves precurar nesta mala casa?

—Eu quería a caixa dos demachiños.

—Pois pasa, velaí a tes enriba da artesa.

A rapaza pasou, pillou a caixa dos demachiños enriba da artesa e saíu con ela.

Inda non chegara a pasá-la porta cando apareceu na cocíña atrás dela unha vella moi vella e moi fea, berrando como unha condanada para lle poñer medo,

dicíndolle que deixara a caisa. A rapaza agarrouna mellor e saíu a correr. Daquela a condanada da vella berroulle ao galo:

—Oes, mal galo, que non soubeches gardá-la porta, préndeme a esa nena!

E o galo non lle quixo facer caso.

A vella, cada vez máis furiosa, berroulle ao boi:

—A ver ti, larchán, que tampouco soubeches gardá-lo corral, préndeme a esa nena!

E o boi tampouco quixo facerlle caso á vella.

E cando a rapaza, ao cabo, ía pasar diante do burro, a vella, que non deixaba de berrar, mandóulle:

—Tampoco ti me facerás caso, condanado? Préndeme a esa nena e tíralle a caixa milagreira que me roubou.

O burro púxose a ornear e tampouco obedeceu a orden da vella.

Ao se ver libre da vella a mociña púxose a andar máis amodo e, coa curiosidade da rapazada, quixo sabé-lo que levaba na caixa. Abríuna e non viu nada. Seguiu o seu camiño e, ao chegar onda as amas, díxolles:

—Velaí teñen a caixa dos demachiños, se non me engaño.

—Non, non te engañaches —dixéronlle as dúas meigas —Esa é.

Fixeron uns acenos moi extraños, rezaron non sei que cousa remusgando e abriron a caixa con moitas precaucións. Deron un berro irtio:

—Fuxiron!

E engadiron logo carraxentas:

—E ti qué fixeches, condanada? Abríche-la caixa no camiño.

As meigas, ao vé-la caixa valeira, despois de berrar coa rapaza ate lle poñer medo, fixérona voltar por outra caixa. Aló foi e tróuxoa sen abrir e déulle-la. Elas viron os demachiños —que a rapaza non— e puxéronse moi contentas mais non a deixaron marchar sen antes impoñerlle outro grande traballo. Déronlle un lote grandísimo de roupa impoñéndolle que antes de mediá-lo día había traéla lavada, seca, cosida e máis planchada.

A rapaciña foi para o río moi atristada e, comprendendo que non tiña tempo de facer tanto labor, púxose a chorar e, de súpeto, apresetouselle o carneiro para lle dicir:

—Por que choras, nena?

Ela contoulle as súas mágoas e o carneiro daquela mirando aos catro ventos dixo:

—Carneiriños a lavar! Carneiriños a planchar!

E aínda non rematara de falar cando apareceron fatos de carneiros que fixeron todo o traballo de contado.

Ao cabo a rapaza puido marchar e, levada polo carneiro, chegou ao palacio do seu pai. Andivo toda a horta, pasou o xardín e, ao chegar onda a casa, o carneiro quíxose marchar. Mais ela, que lle tomara lei, non llo consentiu, dicíndolle que o tiña que levar de par onda o seu pai e, coa mesma, nunha fontela de pía que había no xardín,

lavou ao carneiro moi lavadiño, peinoulle as lans e púxolle un lindo caravel entre os cornos e presentouse diante do rei con el, decíndolle ao pai:

—Velaí tes ao meu salvador!

E coa mesma pillou garimosa a cabeza do carneiro entre as mans e deulle un vico no fuciño.

O cariño feito pola rapaza ao carneiro tiroulle o encanto e trocouse nun príncipe lanzal e moi guapo. O rei agradecido quixo casalo coa súa filla a princesa, e casaron e foron moi felices, vivindo moitos anos despois de teren moitos fillos.

MOENIA
REVISTA LUCENSE DE LINGÜÍSTICA & LITERATURA

Normas para presentacións de orixinais

Cada autor enviará dúas copias impresas do seu traballo xunto coa correspondente gravación en *diskette*, indicando expresamente o nome do documento e o procesador de textos empregado e acompañando o envío dos seus datos persoais claramente detallados.

En caso de aceptación do orixinal para a súa publicación en *Moenia*, a redacción poderá solicitar unha segunda versión coas modificacións que o Comité considere oportunas.

As notas deberán dispoñerse a pé de páxina, non ó final do traballo. Recoméndase incluír lista independente de referencias bibliográficas a non ser que o número de títulos citados sexa moi pequeno. Nas citas e mencións bibliográficas recoméndase a referencia autor - data.

O título de cada artigo, seguido do(s) nome(s) do(s) autor(es) e os seus datos institucionais (ou, no seu defecto, xeográficos) encabezarán a primeira páxina de cada orixinal, non debendo consignarse nome ni datos de ningún tipo ó remate do traballo.

Nas recensións, os datos editoriais completos do libro comentado, incluíndo o número de páxinas do mesmo, encabezarán o traballo, mentres que o nome do reseñante, sen máis datos, irá situado ó final.

Corresponde ó autor de cada traballo a corrección das primeiras probas.

Os orixinais para publicación serán enviados á Secretaría da Revista. O Comité de Redacción, ós os membros do Comité Científico que considere procedente consultar, decidirá a aceptación ou non de cada traballo. A decisión será oportunamente comunicada ó autor.

