

## *Un arquetipo femenino en los cuentos tradicionales*

Tengo un par de preguntas que hacerles y las dos son completamente en serio, por lo que espero respuestas serias. Eso sí, reconozco que no son de inspiración propia, sino que las he entresacado y adaptado muy libremente del prólogo, maravilloso, de Angela Carter a sus *Cuentos de hadas*. Pongamos que la primera es esta: ¿quién inventó los *pierogi*? Y la segunda, esta: ¿existe una receta definitiva del *żurek*? He conocido esos platos (deliciosos, por cierto) hace apenas unos días, cuando puse pie en Polonia por primera vez en mi vida, pero aun así les aseguro que conozco la respuesta. Y no porque yo sea muy listo o me haya molestado en averiguarlo. Simplemente la sé. La llevo sabiendo hace ya bastante tiempo. Desde antes incluso de saber qué son los *pierogi* o el *żurek*. Esperen un poco y se la revelo.

En realidad, esta pregunta ya la he formulado antes en España, con mis alumnos. En ese caso, aplicándolo a la tortilla de patatas. Una vieja disputa en mi país hace que llevemos siglos discutiendo sobre la receta original: hay quien sostiene que esta debe llevar cebolla y hay quien sostiene que no; hay quien dice que el huevo en ella debe ir poco cuajado y quien asegura que debe ir muy cuajado. Yo creo que no existe una receta ni una versión «original». Lo que sí sé es la respuesta a la pregunta acerca de quién la inventó. De hecho, es la misma respuesta que puedo darles a las anteriores preguntas sobre los *pierogi* y el *żurek*. Es una respuesta que llevo sabiendo desde que la conocí a *ella*. A *ella*, sí. Pero, ¿quién es *ella*?

### ENCONTRÁNDONOS CON MAMÁ OCA

Los franceses la llaman *ma mère l'oye*. De hecho, es tan popular que, cuando aparecieron publicados en 1697, los cuentos de Charles Perrault nunca se le atribuyeron al propio Perrault, entre otras cosas porque Perrault hizo todo cuanto pudo por borrar cualquier indicio que delatase su autoría. Aunque, propiamente hablando, *autoría* es aquí una palabra no del todo conveniente: Perrault, un jurista de la corte de Luis XIV, hombre de fama y de buena posición económica y social, partidario de la política autoritaria de Colbert, no hubiera admitido nunca que se estaba rebajando a compilar y, todo lo más, embellecer un poco esos cuentos de comadres que a buen seguro sus amas de cría le habían contado en su infancia. Que no se los había inventado él lo delata el propio título: *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (*Historias o Cuentos de antaño, con*

*sus moralejas*). No es novedad lo que sugiere, sino que lo que se está recogiendo ahí viene de muy lejos, de la tradición oral. Por supuesto, también el francés que emplea, que para el estado de esa lengua en 1627 sonaba con toques arcaicos, constituye un detalle de simulación de antigüedad que, a quienes leemos sus cuentos en traducciones, nos suele pasar desapercibido. Para nosotros puede ser algo confuso. Se ha dicho que Perrault se esconde bajo el pseudónimo de Pierre Darmancourt, pero en verdad este nombre no era un pseudónimo, sino el nombre de su tercer hijo: Pierre Darmancourt Perrault. Se trataba, en realidad de, Pierre Perrault, a quien su padre le había comprado el señorío de Armancourt (o sea, d'Armancourt). Hablamos de un mozarrón que era más dado a las tabernas y a las trifulcas que a las letras. Y, en 1697, apenas un adolescente al que la empresa de compilación le hubiera quedado grande. No eran las bellas letras lo suyo, decimos: poco después de que aparecieran los cuentos, acuchillaría mortalmente a un correligionario en una pelea de taberna. A raíz de ese episodio, su padre le compraría un cargo de teniente en el ejército que le permitiría evadir la cárcel (no así la muerte, que encontró poco después en el ejercicio de las armas). ¿Podría ser esta una historia accesoria? Podría, pero no lo es del todo, porque Perrault, como sus hijos, a buen seguro que tuvo, como todas las familias de la burguesía francesa del momento, un ama de cría que le contaba cuentos de comadres al calor de la chimenea mientras hilaba. Esa imagen aparece grabada en el frontispicio de los *Contes ou histoires du temps passé*. En la puerta de la habitación donde se sitúa el grabado, se distingue claramente la leyenda *Contes de ma mère l'oye*. Y con ese título, que en realidad no era el título, fueron conocidos popularmente desde el momento mismo de su aparición. Ya nos hemos encontrado con *ella*, pues.

Los ingleses, por su parte, la llaman *Mother Goose*. Es la protagonista de toda una tradición de *nursery rhymes* en la que los niños ingleses se han educado desde el siglo XVIII. Y los españoles se supone que deberíamos llamarla la Mamá Oca o la Mamá Ganso, pero creo que preferimos otros nombres para aludirla, como «la vieja del visillo» o «la vieja pelleja». A lo que en otros países se les llama «cuentos de hadas», en España lo hemos llamado muchas veces «cuento de viejas». El porqué de este nombre ha dado lugar a diferentes especulaciones: un gran estudioso del cuento tradicional francés, Jacques Barcilon, ha dicho que surgió de la vieja campesina que se encargaba en los pueblos de cuidar los corrales de gansos, propensa a contar historias; para Robert Darnton, un fastuoso historiador norteamericano de la cultura francesa, la Mamá Oca representa el punto de contacto entre la élite y la cultura popular de los campesinos, aunque su explicación del nombre, que atribuye al «sonido

crepitante de los cuentos de viejas» (?), reconozco que no me resulta demasiado convincente; la escritora británica Marina Warner sugiere que se debe a la bajeza del animal y a su carácter torpe, y lo relaciona con el papel de la feminidad, que deviene crucial en la defensa de los orígenes de los cuentos, en la que se entrevera el mito fundacional de la leche materna como equivalencia de la lengua materna (ella habla, propiamente, de una suerte de *elocuentia nativa*).

No tengo la menor duda de que en polaco también tienen ustedes una manera particular de referirse a *ella*. Porque *ella* no es ninguna persona concreta. *Ella* es un arquetipo de vieja cuentacuentos muy propio de la cultura europea. Angela Carter la define con precisión cuando afirma que se trata «de una anciana sentada junto al fuego de la chimenea que cuenta historias mientras hace girar la rueca o le da vueltas al hilo». Pese a que la propia Carter alude, y con razón, a las «viejas comadres de cualquier sexo», no deja de observar que este arquetipo ha servido durante siglos para hacer de menos a los cuentos y a sus narradoras. Y es cierto: decirle en español a alguien que lo que nos relata es «un cuento de viejas» no siempre es un comentario positivo. El caso de Perrault podría ser paradigmático a ese respecto: por una parte, parapetado detrás del escudo del nombre de Pierre Darmancourt, llega a afirmar que el propio Apuleyo escribió historias que no eran otra cosa, en el fondo, que «cuentos de comadres»; pero, por otra, él ni firma los que da a la imprenta ni se arriesga en lo más mínimo a que su nombre quede asociado a tales trivialidades (la posteridad, eso sí, ha sido irónica, como en tantas otras ocasiones: hoy recordamos a Perrault mucho más por ellas que por su obra, digamos, «seria»).

Las narradoras quedan reducidas a la mera condición de informantes. No son ellas las que pasan a la posteridad en el momento en que los cuentos empiezan a prestigiarse de verdad, a principios del siglo XIX, cuando los hermanos Grimm, entre otros, se dedican a recopilarlos como prueba misma del *volkgeist* o ‘espíritu del pueblo’ de los distintos estados nacionales que se están construyendo en ese periodo histórico en Europa (en el caso de los Grimm, se trataba de encontrar la argamasa unitaria que a una serie de pequeños estados históricos, ahora derrotados por Napoleón, les habría de permitir conformar una nación y un Estado alemanes). Pero esta cuestión no está del todo cerrada aún. Puede que la publicación de los *Cuentos de hadas* de Angela Carter, en 1991, haya empezado a cambiar el paradigma: una colección de cuentos de hadas con protagonistas exclusivamente femeninas, que da una imagen de la heterogeneidad y diversidad de las mujeres (en ellos las hay valientes y poderosas, por supuesto, pero también cobardes, mezquinas, abnegadas, bondadosas, tacañas, trágicas,

cómicas, etc.), puede ser una herramienta de empoderamiento femenino muy potente.

#### EL SÍNDROME DE LA PRINCESA Y EL DRAGÓN

Por desgracia, para mucha gente los cuentos son precisamente eso. Lo compruebo cada vez que empiezo a hablar de ellos con mis estudiantes: en su cabeza se ha generado una imagen simplificada por la cual todo cuento tradicional va, más o menos, de princesas pasivas que necesitan ser rescatadas por príncipes azules de las fauces del dragón. Por supuesto, hay cuentos de ese tipo también, pero me parece injusto confinar la vasta riqueza y variedad de la tradición oral a ese esquema reduccionista y, en el fondo, ni siquiera mayoritario. Yo, con frecuencia, admito que a veces me cuesta más recordar alguno de ese tipo dentro de una memoria que tengo poblada con los *zarevichs* torpes de Afanasiev, las avispadas «Mariquillas» de la tradición española o las princesas pícaras.

La omnipresencia de ese esquema en extremo simple puede que se deba, en mi opinión, a tres razones. En primer lugar, supongo que tendemos a proyectar la imagen del patriarcado clásico (que, sin duda, existe) sobre terrenos en los que es fácil caer en la sobreinterpretación. Puede que el arquetipo matriarcal de la Mamá Oca no siempre haya tenido prestigio, la mayor parte de las veces a causa precisamente del menosprecio de que ha sido objeto por parte de la mentalidad patriarcal, pero no puede negarse que ha sido un arquetipo persistente y poderoso que, en sí mismo, no ha sido ni mucho menos un instrumento de dominio del patriarcado. En segundo lugar, en España al menos, son ya como poco una o dos generaciones las que han perdido el vínculo con el riquísimo sustrato de cultura oral que todas las sociedades humanas han sabido generar. En mi país, este ha dejado de ocupar sus espacios tradicionales para quedar reducidos poco menos que a la escuela, donde es necesario que perviva, pero donde no puede alcanzar el carácter vivo y transversal que ha caracterizado siempre al relato oral. Por raro que hoy nos parezca, solo desde hace relativamente poco se ha considerado que los cuentos son un género fundamentalmente dirigido a la infancia. Y solo en virtud de esa consideración se acaba por establecer que su espacio natural es el aula del colegio. La verdad histórica, sin embargo, resulta mucho más interesante, en tanto los cuentos siempre fueron del gusto de todas las edades y su hábitat natural no era el espacio un tanto desnaturalizado del aula, sino la sala de la casa en la que se situaba la chimenea, así como la taberna. En tercer lugar, como a cualquier persona creo que le resultará evidente, no se trata ya solo de que hayamos limitado los códigos orales a un espacio nimio, sino que además los hemos sustituido por otros códigos audiovisuales que distorsionan hasta el

extremo su carácter festivo y comunitario inicial. Dicho de otro modo: si la mayoría de mis alumnos muestra padecer lo que estoy llamando (de forma un tanto exagerada, lo sé) el «síndrome de la princesa y el dragón», ello se debe a que muy probablemente no han crecido ya en un mundo de adultos que aprendieron en su día a contar cuentos como aprendieron a anudarse los cordones de los zapatos. Han crecido, más bien, en un mundo donde Disney sustituía la voz ancestral de la Mamá Oca, de la comadre o «vieja pelleja», por la luz sedante de las pantallas.

#### CONCEPTO DE «CONTRAMUNDO»

Un incansable investigador norteamericano, Jack Zipes, expone en *El irresistible cuento de hadas* que los cuentos construyen lo que él llama un «contramundo». Retomo su idea, aunque aquí la desarrollaré de un modo ligeramente diferente. Voy a partir de una premisa básica, de cuya ignorancia hemos visto en los últimos años, por lo menos en España, nacer todo tipo de malentendidos: los cuentos no nos dicen cómo tiene que ser la vida. No tienen, por más que nos empeñemos, ese carácter normativo. Tampoco un cuento, desde luego, funciona como una ordenanza municipal. Si le contamos a un niño un cuento con un protagonista mezquino, por ejemplo, ello no implica que estemos invitando al propio niño a que se comporte de manera mezquina también. En la literatura escrita, este tipo de simplificaciones absurdas no se dan con tanta alegría. Nadie que leyese, por ejemplo, *Crimen y castigo*, la inmortal novela de Dostoievski, llegaría a la conclusión de que la novela no le ha dejado más opción que la de convertirse en una persona neurótica y abocada a cometer un cruento asesinato motivado por razones de lo más ruin. Pero con los cuentos no se observa tan a menudo la misma cautela. Contarle a la infancia *Caperucita Roja* no es una invitación a devorar abuelitas indefensas, ni a comportarse como niñas ingenuas. El cuento no solo no nos dice cómo tiene que ser la vida, sino que tiene el valor añadido de mostrarnos cómo puede llegar a ser, de desplegar de manera sencilla sus numerosas posibilidades.

En ese aspecto radica parte de su extraordinaria fortaleza, porque los cuentos, en última instancia, nos proporcionan una vida alternativa. Me permito dejar que aquí hable C. S. Lewis, que en un ensayo famoso («On Three Ways of Writting for Children») dice lo siguiente, que me temo yo no podría mejorar de ningún modo:

Al cuento de hadas se le acusa de dar a los niños una impresión falsa del mundo en el que viven, pero yo pienso que ninguna literatura que los niños puedan leer les da esa falsa impresión menos que los cuentos. De hecho, creo que es mucho más

probable que a los niños les acaben defraudando antes las historias que se pretenden realistas. Jamás he esperado que el mundo real sea como el de los cuentos de hadas, pero sí esperé alguna vez que la escuela fuera como la de las historias escolares. Las historias fantásticas nunca me decepcionaron; las historias escolares, sí. Todas las narraciones en las que los niños viven aventuras y triunfos que entran dentro de lo posible, en el sentido de que no rompen con las leyes de la naturaleza, pero que no obstante son altamente improbables, andan siempre mucho más cerca que los cuentos de despertar falsas expectativas.

Relacionando estas palabras con el carácter en absoluto normativo de los cuentos al que acabamos de aludir, podríamos decir que la otra opción que nos queda, frente a la tentación de la censura en la que, me temo, en España se cae con demasiada frecuencia, es la de la confianza en la inteligencia de la infancia y, en general, de los receptores de toda edad y condición de los cuentos.

Unos cuentos que nos abren la puerta de una vida alternativa o «contramundo» que Jack Zipes describe como «colmado de moralidad ingenua». Este tipo de distanciamiento es importante, porque nos permite delinear cuestiones morales en sus rasgos esenciales, para lo cual los cuentos nos invitan a un saludable distanciamiento. No son la vida, como ya hemos dicho, pero nos proporcionan las herramientas necesarias para observar la vida cotidiana con otros ojos: cuestionamiento, sentido de la ironía, implicación moral, fortalecimiento de los vínculos sociales y, sobre todo, desarrollo de las fuerzas de la imaginación. Con respecto a estas últimas, en español tenemos un dicho más o menos despectivo para desacreditar lo que dicen los demás. Cuando queremos hacer esto, decimos de la persona que está hablando que «tiene mucho cuento». En esas pequeñas construcciones lexicalizadas creo reconocer una persistente forma de desprecio de la imaginación y de la fantasía, o cuando menos de desconfianza. Un desprecio y una desconfianza que siempre han asumido como propia diferentes censores de diferentes épocas. Sería bueno revertir en cierto sentido su significado: tener mucho cuento es, como poco, no tener un mundo pobre.

#### UNA PROPUESTA DE LECTURA

Últimamente, la industria cinematográfica norteamericana parece haberse obsesionado con la idea de rodar películas que giran alrededor de la figura de lo que se ha dado en llamar «mujer fuerte». Reconozco que me resulta un poco desconcertante, pero porque cada vez que Hollywood saca a relucir ese prototipo acabamos viendo a mujeres que se limitan a reproducir los tradicionales roles masculinos que hemos visto mil veces antes: agresividad, fuerza bruta y destreza

en el combate son cualidades que no resultan novedosas en absoluto, solo que ahora vemos encarnadas en otros cuerpos.

Yo les propondría, si quieren profundizar en ese arquetipo, que empiecen por escarbar en la tradición oral. Lo encontrarán en ella, no les quepa la menor duda. Y hasta les puedo sugerir un buen sitio por el que empezar: en 1921, apareció en Madrid una compilación titulada *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Lo firmaba Fernán Caballero, que, para su información, no es un hombre: ese era el pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber. Sus apellidos, nada hispánicos, se deben a que nació en Suiza, y además hija de un cónsul alemán en Cádiz, Juan Nicolás Böhl de Faber. Cuando apareció el libro en 1921, habían transcurrido 44 años desde la muerte de Fernán Caballero. Ideológicamente conservadora y ubicada en el tradicionalismo católico, ejerció el periodismo, escribió novelas y estudió las tradiciones populares españolas. *Cuentos, adivinanzas y refranes* tuvo su origen en un volumen publicado en 1852: *Cuentos populares andaluces*. No les estoy hablando, por así decirlo, de una autora de pensamiento progresista o que se pueda ubicar en modo alguno en la vanguardia de la modernidad. Su primera novela, *La Gaviota* (1849), narra el amor trágico entre una cantante y un torero. Casi todo en su literatura destila nostalgia del Antiguo Régimen.

Pero busquen «La niña de los tres maridos», que por supuesto pienso contarles en la sala en la que expondré la versión oral de esta conferencia, y saquen sus propias conclusiones.