

LA VICTORIA DE LA RISA. LA VICTORIA DE LA NATURALEZA. ANÁLISIS DE DOS CUENTOS MARAVILLOSOS RECOPIADOS EN ARAGÓN

CARLOS GONZÁLEZ SANZ
Instituto Aragonés de Antropología

El presente artículo pretende cumplir dos objetivos. En primer lugar, dar a conocer una pequeña parte de los resultados del trabajo de investigación que hemos realizado recientemente en la comarca aragonesa del Bajo Cinca y en el que hemos recopilado un importante conjunto de relatos de tradición oral que recogemos en un volumen que lleva por título: *Despallerofant. Recopilación y estudio de relatos de tradición oral recogidos en la comarca del Bajo Cinca*, (1). En segundo lugar, tratamos de ofrecer una posible interpretación de los relatos que a continuación transcribimos a través de dos ejemplos de análisis que, si bien no proponen una metodología precisa, intentan poner de manifiesto algunos de las líneas fundamentales de la poética del cuento maravilloso siguiendo las tesis desarrolladas, a partir de ejemplos semejantes procedentes de otras regiones hispánicas, por Eloy Martos Núñez y Dolores Juliano (2).

De manera resumida nuestra investigación ha consistido en una recopilación de relatos de tradición oral realizada en varios pueblos de la comarca

(1) Este trabajo de investigación fue realizado gracias a la concesión por parte del Ayuntamiento de Fraga de uno de los *Premis Recerca* de la convocatoria de 1993 y se inscribe en un proyecto más amplio de recopilación de relatos aragoneses de tradición oral que estamos llevando a cabo bajo la dirección de Túa Blesa del Área de Teoría de la Literatura de la Universidad de Zaragoza.

(2) Partimos de los siguientes trabajos: Eloy Martos Núñez, *La poética del patetismo: análisis de los cuentos populares extremeños*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1988; Dolores Juliano, *El juego de las astucias: Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, Horas y Horas (col. Cuadernos inacabados, n.º 11), 1992.

aragonesa del Bajo Cinca, concretamente en Alcolea de Cinca, Ballobar, Saidí, Torrent, Mequinensa y fundamentalmente Fraga (3). Para esta recopilación la fuente fundamental ha sido una serie de encuestas realizadas en estas localidades en las que junto a los relatos hemos obtenido datos referentes principalmente a los espacios y tiempos que ocupaban éstos en la sociedad tradicional y a los propios mecanismos de la transmisión oral. Las encuestas se grabaron magnetofónicamente y del total de relatos obtenidos (tras eliminar algunos muy fragmentarios y versiones prácticamente idénticas) hemos transcrito un total de ciento cuatro ejemplos entre cuentos propiamente dichos, chascarrillos, fórmulas, dicterios, motadas e historia oral, a los que se unen una pequeña muestra de romances religiosos y otras composiciones que recogemos en un apéndice. Además de intentar una sistematización de los géneros narrativos de la tradición oral tal como la hemos encontrado en la comarca, hemos realizado una clasificación del material obtenido siguiendo los conocidos índices de tipos y motivos de Aarne-Thompson (4). Proponemos por último varios ejemplos de interpretación del cuento maravilloso que mostraremos en este artículo.

Una parte fundamental de nuestro trabajo ha sido la transcripción, puesto que de la fidelidad de ésta depende absolutamente que los textos resultantes presenten intactos los elementos que los caracterizan como relatos orales y, en definitiva, como actos de habla. Por este motivo la transcripción ha tenido como principio básico la literalidad si bien, dado que todo trabajo de recopilación de folklore tiene una dimensión divulgadora, no hemos llegado al extremo de una transcripción fonética que impediría la comprensión a los lectores no especializados (5).

(3) Para la realización de estas entrevistas hemos contado con la generosa colaboración y los buenos consejos de Artur Quintana, Mario Sasot, Mari Carmen Alcober, Carmen Messalles, José Miguel Salas, Ángel Hernández, Águeda Salillas y muy especialmente de Mary Zapater, Josep Galán y Hèctor Moret.

(4) Véase: Anti Aarne, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (Translated and enlarged by Stith Thompson), *Communications* n.º 184, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1964, y Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.

(5) Como es bien sabido, el Bajo Cinca es una comarca lingüísticamente fronteriza entre los ámbitos del castellano y el catalán presentando varias hablas de transición entre ambas lenguas. La mayor parte de los relatos recogidos (y los dos ejemplos que aquí veremos) lo han sido en las localidades catalanófonas, fundamentalmente Fraga, lo que nos ha dificultado la transcripción debido a los problemas de normalización lingüística y de identidad cultural que aún se dan en estas tierras aragonesas de habla catalana. Siguiendo el principio anterior, hemos realizado una transcripción literal que refleja aproximadamente el carácter de acto de habla de cada uno de los relatos; pero, dado que la transcripción implica el paso de lo oral a lo escrito, hemos adoptado las normas ortográficas del catalán. Como únicas excepciones, no hemos reflejado gráficamente la palatalización de los grupos consonánticos *bl*, *pl*, *fl*, *cl* y *gl* (general en el habla de Fraga) e igualmente no reflejamos el característico cierre de la *-a* final ni la pérdida en la pronunciación de la *-r* de infinitivos y sustantivos; por contra, recuperamos entre paréntesis, algunos sonidos que se pierden en el habla de cada una de estas localidades de manera que, sin dejar de

Los dos siguientes son los cuentos que proponemos como ejemplos para el presente estudio:

Lo cigronet

Ere una xiqueta que juga(v)e al balc6, al balc6 esta(v)e senta(d)eta i allí ju(g)ant als cigronets, i compta(v)e els cigronets:

— Un, dos, tres, quatre, cinc... aprenie a comptar.

I, bueno, ju(g)ant, ju(g)ant, li cau un cigronet al carrer i, entre eixes, pel carrer passa(v)e un home. Agarre el cigronet i se'n va. I més enta baix, algunes portes més enta baix, truque: «Pom, pom».

— Ave Maria!

— Qui és(s)?

— Servidor! Mire, toquen a missa i em vaig a missa. Que em guardarie el cigronet?

Diu:

— Sí, —diu— dixà'l astí al replanet.

Conque dixé lo cigró allí al replanet de les escales. Però bueno, se van deixar la porta euberta de l'entra(d)a i la gallina va eixir del corralet i va «poc», en una picareta se va menjar el cigronet. Conque bueno, ix est home de missa i ja truque: «Pom, pom».

— Ave Maria! —diu— Venia a buscar el cigronet.

Diu:

— Bueno, astí al replanet estarà.

— Oi, —diu— no hi està. —diu— No hi està i, mire, n'hi ha una gallina solta per l'entra(d)a.

— Pués se l'haurà menjat. Un cigró rai, no patisque, n'ham collit molts enguany, ja li'n daré.

— No, no, jo vull lo cigronet meu.

— Oi, jo el cigronet... pués no sé com he de donar si se l'ha menjat la gallina. Ja li'n dare. Mire, ací tinc est.

— No, no, que jo vull la gallina.

— Pués la gallina no la hi daré.

— Pués jo *creo* que me la darà. Mire, mon pare é(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil, si no em dones la gallineta vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó.

— Ai no, no m'hi tanque en la presó!

— Pués dóna'm la gallineta.

— Ai no, la gallineta no la hi vull donar.

observar sus características, se facilite la comprensión de la lectura. En cualquier caso, las convenciones que hemos adoptado en estas transcripciones responden a nuestros intereses particulares y nunca deben ser tomadas como un modelo de norma gráfica de las distintas variedades del catalán de Aragón.

- Pués vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó. *Porque* mon pare é(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil.
- Ai, tingue, tingue, tingue!
Conque agarre la gallineta i se'n va. I ana(v)e cantant pel carrer:

Per un cigronet una gallineta,
per un cigronet una gallineta (6).

- Conque bueno, va a una altra casa, torne a trucar: «Pom, pom».
- Ave Maria! —(que antes, quan truca(v)en a les portes, dien «Ave Maria»).
- Conque truque: «Pom, pom».
- Ave Maria! Que em guardarie esta gallineta? —diu— Me'n vaig a missa i, com aniré en la gallina a missa?

Diu:

- Pués bueno, tira-la astí al corralet.
I la tire al corral. Bueno, este home ja ix de missa, va i truque: «Pom, pom».
- Ave Maria! Vinc a buscar la gallineta.
- Pués agarre-la que està al corralet.
- Oi, al corralet no hi està, sol n'hi ha plumes i, mire, està el tocino solt.

Diu:

- Pués bueno, se l'haurà menjat lo tocino, ja li'n daré una altra.
- Diu:
- No, no, que jo vull la meua gallina.
- Pués home, com la hi daré?, si se l'ha menjat lo tocino.
- Oi, pos dono'm lo tocino!
- Per una gallina no puc donar el tocino. Li dono una altra que en tinc?
- No, no, jo vull la gallina. M'ha de donar el tocino.
- Pués no la hi dono.
- Ja ho crec que me lo darà, *porque*, mire, mon pare é(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil. Si no em dónes la gallineta vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó.
- Ai, no m'hi tanque, no m'hi tanque. Tingue, tingue, tingue la gallineta (7) ... tingue, tingue el tocinet!

Pués bueno, pués porta el tocino. Conque ja agarre el tocino en un totxet i ana(v)e pels carrers cantant:

Per un cigronet una gallineta,
per un cigronet una gallineta.
Per una gallina un tocinet!
Per un cigronet una gallineta,
per una gallina un tocinet!

(6) Cantado por la informante.

(7) *Lapsus* de la informante.

Conque bueno, arribe a un altre poble i també, ja truque en una casa:
«Pom, pom».

— Ave Maria!

— Qui és(s)?

— Servidor. —diu— Mire, me'n vaig a missa, —diu— que toquen a missa, i —diu— podrie guardar-me el tocinet?

Diu:

— Ah, pués sí. Fique-lo astí al corralet.

Conque ja fique el tocino al corralet i se'n va a missa. Se'n va a missa i al que ix de missa ja torne. «Pom, pom».

— Ave Maria! —diu— Vinc a buscar el tocinet.

Diu:

— Pués agarre'l, que està al corral.

Oi, al corral —diu— no n'hi està, mire, n'hi ha una vaca solta, ja se l'haurà menjat la vaca.

— Oi, oi, pos, pos potser sí. Pués ja li daré altre tocino.

— No, no que m'ha de donar el tocino.

— Pués home, el seu tocino com l'hi daré? Si se l'ha menjat la vaca.

— Pués bueno, se l'ha menjat la vaca, està a la panxa de la vaca, me *tiene* que donar la vaca.

— Oi, la vaca no l'hi dono, ja l'hi pagaré, però la vaca no l'hi dono.

— Pués mire, me la *tiene* que donar *porque* mon pare és(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil. Si no em dones la vaqueta vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó.

— Ai no, no m'hi tanque en la presó, no m'hi tanque.

— Pués done'm la vaca.

— Oi, la vaca no la hi vull donar.

— Pués mire, mon pare és(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil, si no em dones la vaca a tancar-la en la presó, vaig a buscar les claus!

— No, no, no, tingue, tingue, tingue!

Conque bueno, se'n va, se'n va en la vaca. I ana(v)e cantant:

Per un cigronet una gallineta,

per una gallineta un tocinet,

i per un tocinet una vaqueta!

Per un cigronet una gallineta,

per una gallina un tocinet,

i per un tocinet una vaqueta!

Conque bueno, més enta baix ja truque: «Pom, pom».

— Ave Maria!

— Qui és(s)?

— Servidor. Mire, —diu— me'n vaig a missa —diu— i no se on ficar la vaca, no ho se on dixer-la. —diu— Si me la volies guardar vosté.

- Diu:
- Pués dixé-la.
- Conque ja dixé la vaca en el corral a la quadra. I esta dona tenie una xiqueta que esta(v)e maleta, i li diu:
- Mamà, qui ha trucat?
- Diu:
- Un home que el guarde una vaqueta.
- Oi, pués jo vull el fetge i sang de la vaqueta, jo vull el fetge i sang de la vaqueta!
- No, dona, com t'ho daré, si està viva?
- Jo vull el fetge i sang de la vaqueta, si no me moriré. Jo, mare, vull el fetge i sang de la vaqueta. Me ficaré boneta si m'ho dónes.
- I sa mare va creure a truques de qué la xiqueta se curés i es fiqués boneta, pués ja mate i li trau la sang i el fetge. I menge la sang, cuiteta, que l'hi va fregir sa mare, i el fetge. I se ho va menjar i la xiqueta se fique bona. Però bueno, ja ix l'home de missa i diu:
- Vinc a buscar la vaca.
- Diu:
- Oi, mire que m'ha passat. Tenia la xiqueta mala i no menja(v)e mai. I avui tenie molta gana i volie el fetge i sang de la vaqueta i jo l'hi donat.
- Ah, pués ja em pot donar la xiqueta.
- Oi, pués que s'ha pensat? Com l'hi de donar la xiqueta?, tant que la vull la meua filla!
- Pués mire, mon pare és(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil. Si no em dónes la xiqueta vaig a buscar les claus pa tancar-la a la presó.
- Ai, no m'hi tanque, no m'hi tanque!
- Pués done'm la xiqueta.
- Ai, la meua filla, pués com l'hi de donar?, no la vull donar la meua filleta.
- Pués me la *tendrá* que donar, si no la tanco en la presó. Mon pare és(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil. Si no em dónes la xiqueta la tanco en la preso.
- Ai, tingue, tingue, tingue, tingue!
- Conque bueno, ja se'n va en la xiqueta. Va ficar a la xiqueta dins d'un sac, la gite en lo sac i s'ho fique al coll. Però ana(v)e cantant pel carrer:

Per un cigronet una gallineta,
 per una gallineta un tocinet,
 per un tocinet una vaqueta,
 i per una vaqueta una xiqueta!

Ana(v)e cantant aixina i la xiqueta dins del sac. Conque va a una altra casa i truque: «Pom, pom».

- Ave Maria!
- Qui és(s)?

Diu:

— Servidor. Mire, que em voldrie guardar el sac?, que vaig a missa.

— Pués dixà'l a l'entra(d)a.

Conque dixà el sac a l'entra(d)a. I esta dona esta(v)e cernent, que antes pasta(v)en a casa, i antes de pastar cernien la farina, tenien la farina allí en un sedàs i unes cernedores, fica(v)en la farina, la cernian. I esta xiqueta sentie el roïdo del sedàs i en comence a cantar:

Tia Maria
cierne farina,
trico, trico, traco,
¡sácame del saco! (8)

— Oi, diu que n'hi ha astí!

Conque agarre esta dona i veu:

— Ai, filla meua!, que fas astí?

— Oi, —allavonses li va contar...— un home que volie tancar a mare a la presó i me s'ha llevat dins un sac.

— Oi, ja verás, ja l'apanyaré jo *esto*. Vine en mi, filla meua.

Trau la xiqueta del sac i fique al sac pedres, sapos i tot lo que va trobar dolent. Conque ja la xiqueta se l'empuja a dalt. Conque ja arriba i truque: «Pom, pom».

— Ave Maria.

— Qui é(s)?

— Servidor. Vinc a buscar el sac.

— Pués mire, astí el té.

Conque agarre el sac i se'l fique al coll, i es pensa(v)e que lleva(v)e la xiqueta perquè encà ana(v)e cantant:

Per un cigronet una gallineta,
per una gallineta un tocinet,
per un tocinet una vaqueta,
i per una vaqueta una xiqueta!

Però diu:

— Ai, si pese el sac, si pese. Que set tinc!

I passa(v)e per un pou. Diu:

— Vaig a beure.

(8) Canta también la nieta que está escuchando el cuento. Esta cancioncilla está al parecer muy difundida como canción de faena tal como parece indicar la versión de Fraga recogida por Josep Galán en *Les cançons de la nostra gent*, Zaragoza, DGA, 1993, n.º 228.

Conque va baixar a beure i tan li va pesar lo sac que va caure a dins del pou en lo sac i allí se va eufegar per dolent. I la xiqueta se'n va anar en sa mare i ja no es van separar més.

Y cuento contao ya s'ha terminao. Qüento contat s'ha acabat, per la xaminera s'ha escapat.



Ilustración de Otto Ubbelohde para los *Kinder-und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, 1935.

Mediopollo (9)

Ere un xic que es die Mediopollo i ere molt fart, menja(v)e molt. I sa mare lo va fer plegar fem, i esta(v)e allí plegant fem i es trobe una bolsa de duros.

— Oh, igual ham trobat una bolsa de duros...

I ere molt bo el pobre; conque, estant per allí plegant fem, passe el fill del rei i diu:

— Qué fas Mediopollo?

— Mira, esta(v)e plegant fem i m'acabo de trobar una bolsa de duros.

Diu:

— A verem?

Diu:

— Mira.

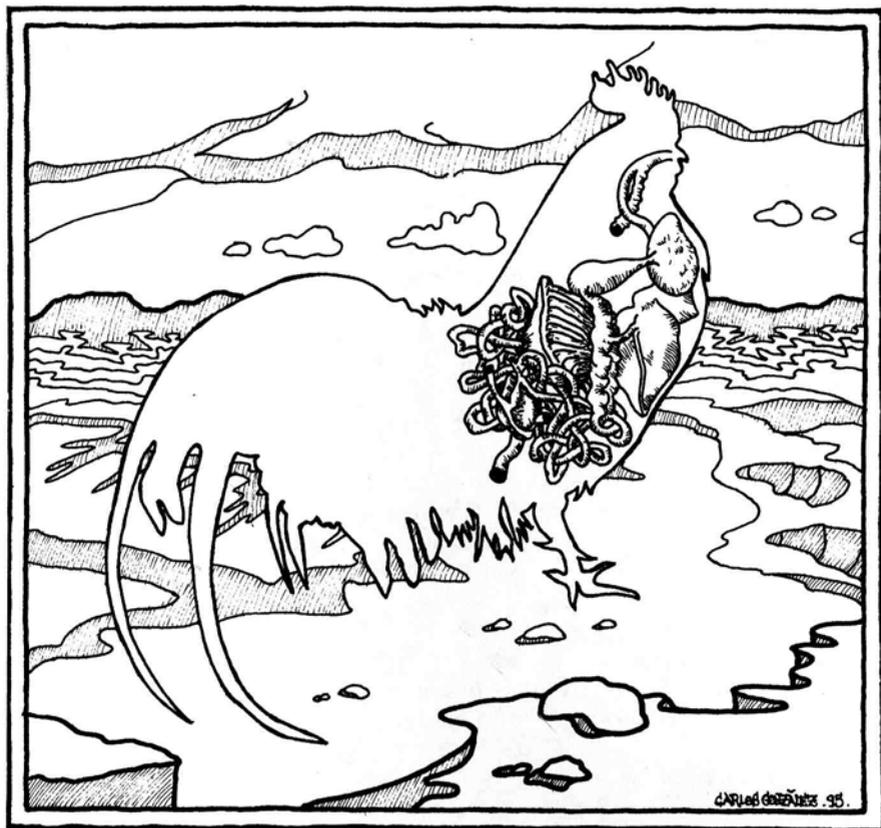
— Oi, aixina... —diu— Vols que te la guarda jo?, perquè per astí la perdràs.

— Ah, —diu— pués bueno.

(9) La informante recuerda perfectamente que los diálogos de Mediopollo en el camino hacia el castillo se los contaban a ella de niña con las mismas fórmulas en castellano.

- Diu:
- Ja la vindràs a buscar demà.
- Diu:
- Pués bueno, ja vindré.
- Demà véns al palàcio i te la donaré.
- Conque ja acabe d'arroplegar fem i se'n va cap a casa. I li diu a sa mare:
- Mare, vinc més content!
- Diu:
- Per qué fill?, que t'has plegat molt fem?
- Sí, però, después de qué m'hai aplegat molt fem, encà m'hai trobat una bolsa de duros i ara ja som rics.
- Oi, i agon està?
- Pués ha passat lo fill del rei i m'ha dit que si volia que me'l guardés i se l'ha llevat.
- Ai tonto!, més que tonto! A tu t'havie d'enganyar —sa mare— ja no la veuràs més.
- No, que m'ha dit que anessa a buscar-la, al palàcio.
- Ah pos, demà maitinet ja te'n vas a buscar la bolsa de duros.
- Conque, a l'ondemà maití, se n'ana(v)e el fill de prompte; li diu:
- Au, vé al palàcio i que et donen la bolsa dels duros. Tant pobrets que som!, lo bé que mos anirà...
- Conque ja se'n va i passe per un cau de fornigues i li diuen:
- *¿Mediopollo dónde vas?*
- *Voy al palacio del rey a buscar la bolsa.*
- *¿Me quieres dejar venir?* —totes les fornigues.
- I ell:
- *No, que te cansarás.*
- *¡No me cansaré, no!* —totes les fornigues a la u.
- *¡Pues venga, camino adelante!*
- Conque ja es fique a caminar en totes les fornigues i ale, ale, ale... I quan ja havien acaminat molt rato ja:
- *¿Mediopollo, que me canso!, ¿Mediopollo, que me canso!* —totes les fornigues.
- I ell:
- *Hormigas dentro mi tripa.* (10)
- *I es menge totes les fornigues.*
- I ja seguís acaminant. I ja trobe un cau de xutes. I diu, ja li diuen:
- *¿Mediopollo, dónde vas?*
- *Voy al palacio del rey a buscar la bolsa.*
- *¿Me quieres dejar venir?*
- *No, que te cansarás.*

(10) Con voz grave y solemne en todos los casos en que repite esta fórmula a partir de aquí. Insiste en que siempre oyó contar estos diálogos en castellano.



— *¡No me cansaré, no!*

— *Pues mira, camino adelante si queréis venir.*

Conque ja se van totes les xutes en ell, ja an acaminant, an acaminant, quan ja fie molt rato.

— *¡Mediopollo que me canso!, ¡Mediopollo que me canso!*

— I ja diu ell:

— *Chutas dentro mi tripa.*

I totes a la panxa d'ell, se les menge.

Conque van acaminant i ja trobe un cau de llops, i el mateix:

— *¿Mediopollo, dónde vas?*

— *Al palacio del rey a buscar la bolsa.*

— *¿Me quieres dejar venir?*

— *No, que te cansarás.*

— *¡No me cansaré!*

— *Pues camino adelante.*

Conque ja tots los llops en ell an acaminant i quan ja fae rato altra volta:

— *¡Mediopollo que me canso!, ¡Mediopollo que me canso!*

I ja diu ell:

— *Lobos dentro mi tripa.*

I tots los llops a la panxa d'ell. (11)

Bueno, pués después de menjar los llops va passar per un riu i li diu també el mateix:

— *¿Mediopollo, dónde vas?*

— *Voy al palacio del rey a buscar la bolsa.*

— *¿Me quieres dejar venir?*

— *No, que te cansarás.*

I a mig camí:

— *Mediopollo que me canso.*

Y luego:

— *Río dentro mi tripa.*

Així que també lleva(v) e un riu dins.

Conque ja arribe al *palàcio* i ja truque. I diu lo porter... diu:

— *Agon vas?*

— *Vinc a buscar la bolsa, la bolsa dels duros que ja os hablo (12) lo rei.*

— *Ah diu jo no puc dixâ't passar.*

— *Pués vé s allà a preguntar, ja veuràs com é(s) veritat, que esta(v) e plegant fem i va passar el rei i diu que me la guardarie, que la vinguesa a buscar.*

Conque diu:

— *Calla, que vaig a preguntar.*

I ja van al rei. Diu:

— *Mire, que n'hi ha un xic a baix que diu que ve a buscar la bolsa dels duros, que vosté li va donar una bolsa de duros.*

Diu:

— *Mireu a veure, tanqueu-lo al graner. Qué li hai de donar duros!, no en tinc gaire de bolsa. —diu— I que s'estigue allí tancat hasta que es morisque.*

Conque ja el tanquen al graner, un graner ple de gra!, que casi s'eufega-

(11) Todo el episodio siguiente alusivo al río había sido olvidado en este momento por la informante, que lo recordó, tal cual lo transcribimos, posteriormente. Nos hemos permitido reconstruir el relato, dado que narró íntegramente el episodio, con lo que sólo cambiamos el orden de las palabras de la informante para facilitar la lectura. Más adelante indicamos el lugar exacto en que lo recordó. Este lapsus es un fenómeno, tan habitual en un acto de habla, que merece la pena, reconstruyendo el relato tal cual se nos contó, observar el motivo por el cual cae posteriormente en cuenta de su olvido (falta una función) y la forma en que la narradora hábilmente recupera la información perdida.

(12) Pasa al castellano con frecuencia sin duda influida por los diálogos y quizá por nuestra condición de castellanoparlantes.

(v)e. Lo van tirar, ere como un algorí i se l'ana(v)e tragant lo blat, se l'ana(v)e tragant, i quan ja es vie apuradet, apuradet, que ja casi no podie respirar, fa:

— *Hormigas fuera mi tripa, hormigas a comer trigo.*

— Ssssss.

Ja ixen totes les fornigues que s'havie menjat, pam, pam, pam, pam, se mengen tot lo gra.

I al cap de dos o tres dies, ja lis diu lo rei:

— (A)neu —als mossos— a ver el que fa aquell, vegueu si ja està mort.

I ja van allí i veuen que esta(v)e tan tranquil, i ple de fornigues i ell allí sentat. I li diuen al rei:

— Mire, allí està. No n'hi ha mica gra. Ple de fornigues i ell allí assentat, tan content.

— Pués mira, fiqueu-lo als bidons d'oli que tenim, aquells tan grans, tanqueu-lo dins de un bidó d'oli que ja s'eufegarà, ja.

Conque ja van, agarren a Mediopollo, el fiquen al bidó de l'oli. Quan ja es vie apuradet també, que ja casi s'eufega(v)e de l'oli, lis diu:

— *Chutas a comer aceite.*

— Ssssss

Totes les xutes ixen de la panxa d'ell i es beuen tot l'oli (13).

I a l'ondemà lis diu:

— (A)neu, que ja deu d'estar mort, a verem si ja s'ha mort.

Conque ja van los mossos i li diuen:

— Mire, pués no, allí està tan campante, i tot sec, no n'hi ha mica d'oli i ben ple de xutes.

— Pués si que mos va apanyar bé (14).

Diu:

— Pués mira, lleveu-lo an aquella quadra que n'hi ha tantes mules guites i fiqueu-lo lligat a les potes de les mules i així li tumbaran unes quantes coces i el mataran. No sirà dit mai que l'ham matat nosaltros.

Conque, ja lleguen, lo lliguen, i el fiquen a les potes de les mules, a la quadra. I les mules li comencen a pegar pata(d)es, al veure'l allí, i quan ja es vie apurat també va dir:

— *Lobos a comer carne.*

I eixen los llops de la panxa d'ell i es mengen totes les mules.

Diu:

— Ara sí que deu d'estar mort. (A)neu a veure... a l'ondemà als mossos.

(13) Es creencia popular muy difundida que la lechuga se bebe el aceite y, concretamente, que lo roba en las iglesias. Un ejemplo de tal creencia aparece recogido por Resurrección María de Azkue en *Euskalerriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*, Madrid, Euskaltzaindia-Espasa Calpe, 1989, II, n.º 213. Así también lo creen en la comarca del Bajo Cinca donde, según Antonio García, de Saidí, existe el dicho: «*Beus més oli que una xuta*». También se dice, según el mismo, que su presencia en la ventana de la casa de un moribundo y, sobre todo su canto, es anuncio de una muerte cercana. Según esta última creencia, podría considerarse quizá a la lechuga como un animal *psicopompo*.

(14) Se oye con dificultad.

Conque ja van los mossos, lo troben allí sentat, tot sonrient i ple de llops i tot viu. Oh, qué esfaräits

— Que allí està, vingue llops per allí i ell allí sentat i no li fan res i allí no n'hi ha cap mula.

— Pués si que mos ha apanyat bé. Ja està vist. (15)

I quan ja havie acabat de tot això diu:

— Pués mire, sabeu lo qué podem fer?, fer pregonar, al poble, que porten tots una carreta(d)a de llenya i que la fiquen al mig de la plaça, tota en un puyal i a la punteta més alta lo ficarem an ell, li encendrem foc i d'esta manera es cremarà.

Conque ja pregonen... i ja fan un puyal, alt!, al mig de la plaça. I a la punteta de dalt l'assenten an ell lligat i ja encenen...

— Ja, ja, ara es cremarà!, ara sí que no li valdrà cap trampa més!, ara sí que el matarem!...

Bueno. I quan ja es va encendre... unes flames!, i quan ja es va començar a sentir la calentoreta d'allí... bueno:

— *Río fuera mi tripa.*

— *Sssss.*

Ix lo riu, lis apague tot lo foc i ja s'eufega(v)en los de la plaça. I quan ja casi s'eufaga(v)e el rei va dir:

— Apaga, apaga que ja et daré la bolsa!

I allavonses va parar de traure aigua i se van salvar tots. I se'l va llevar al palàcio i li va donar la bolsa dels duros i encà li va demanar perdó. I va tornar cap a casa i va a dir a sa mare:

— Mire, veu, vosté pensa(v)e que no me la darien i ja me l'han donat, ara sí que sirem rics ja pa tota la vida.

Y cuento contao ya se ha acabao.

Clasificación e interpretación

«Lo cigronet»: La victoria de la naturaleza.

Ésta es la variante más completa que hemos recopilado de un cuento que está especialmente difundido en la zona y que se conoce generalmente en Fraga por el título que aquí le damos. Hemos recogido, además de esta versión, otra más procedente también de Fraga (muy contextualizada) y otra, en castellano, procedente de Alcolea de Cinca. La que aquí presentamos nos fue pro-

(15) En este momento se produce la interrupción donde la informante recupera el episodio del río que había olvidado. Se ve así claramente cómo está fuertemente imbricada la estructura del relato y cómo descansa en ésta la memoria de la informante. Al llegar a la última prueba es cuando echa de menos el episodio previo paralelo a ésta.

porcionada por Carmen Messalles y está narrada por su madre Pilar Rué, mujer de 63 años, natural de Fraga. Elegimos esta versión porque presenta la ventaja de recoger la narración en sus circunstancias naturales; nuestra informante, sin la molesta y anómala presencia del investigador, narra el cuento a una nieta suya de corta edad que parece haberlo oído ya varias veces puesto que acompaña cantando las rimas que incluye el relato (16). La tipificación de este cuento, que varios informantes consideraban particularmente propio de Fraga, resulta algo compleja puesto que, según el índice de Aarne-Thompson, sería el resultado de una mezcla de varios tipos: 1655 («El cambio provechoso»), 311B* («El zurrón que canta» episodio final) y 2037A («Series de cambios con engaño»). Es evidente que no resulta apropiado clasificar un relato como la mezcla de tipos pertenecientes a tres subgéneros distintos (anécdota, cuento maravilloso y cuento de fórmula); sin embargo esto no deja de ser habitual en las clasificaciones de algunos folkloristas que revelan así la imperfecta definición de las unidades con las que trabaja el índice de Aarne-Thompson y el hecho de que presente ciertas deficiencias para acomodarse al folklore hispánico. Si atendemos a las marcas formales del relato (fórmulas de inicio y cierre y complejidad de la trama), es evidente que se trata de un cuento y, atendiendo a su particular lógica y su estructura funcional, tenderíamos a considerarlo, sin muchos problemas, como un cuento maravilloso (aunque falten algunas de las funciones definidas por Propp) (17). Por estas razones y dado que existen numerosas versiones recogidas en las zonas catalanófonas de Aragón y en Cataluña (18) que presentan una idéntica secuencia de motivos

(16) Una grabación doméstica como ésta resulta mucho más rica y auténtica que las encuestas del folklorista puesto que refleja en toda su dimensión las características del acto de habla que supone una narración oral, algo que resulta imposible en el caso de las encuestas dado que éstas se realizan en un tiempo y espacio ajenos a la tradición oral, con una finalidad anómala y para un público (el folklorista) que no sólo tiene un interés ajeno al del auditorio tradicional sino que además no permite entablar una comunicación tan intensa e íntima como la que une a narrador y oyente (generalmente familiares) en el contexto tradicional.

(17) Utilizamos un concepto más amplio de «cuento maravilloso» semejante a los *Tales of Magic* de la clasificación de Aarne-Thompson. Respecto a las características de complejidad de la trama y presencia de fórmulas de inicio y cierre, seguimos la definición que desarrolla Rosa Alicia Ramos en: *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988. La clasificación que esta autora hace de los distintos géneros de la tradición oral (cuento, chascarrillo, leyenda y mito) nos parece muy apropiada en cuanto que parte de una definición pragmática que atiende al valor de verdad que el narrador da a su narración y las marcas formales que lo reflejan.

(18) Tenemos referencia de versiones recogidas en otras zonas catalanófonas de Aragón por los equipos de redacción de *Lo Molinar* y el *Bllat colrat*, amplios trabajos de recopilación de tradición oral aragonesa actualmente en prensa. Conocemos además al menos una versión semejante recogida por Espinosa (hijo) en sus *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC (*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*), 1987 (2 Vol.), con el número 364 y resulta muy semejante el cuento número 384 de la recopilación de Joan Amades, *Folklore de Catalunya, rondallística*, Barcelona, ed. Selecta, 1982. Dolores Juliano hace referencia a un relato semejante en su obra anteriormente citada, p. 54.

perfectamente imbricados entre sí, deberíamos clasificarlo como un tipo determinado, geográficamente bien definido (variante quizá del 311B*) y nunca como el resultado ocasional de una mezcla de tipos. De hecho también Espinosa considera al tipo 311B* una variante hispánica de un tipo más amplio del que cita versiones europeas semejantes a la nuestra que se inician con un episodio de estructura acumulativa (19). En cualquier caso, los motivos presentes en nuestra versión son los siguientes: N421 («Negocios fortuitos»), N421.1 («Negocios fortuitos progresivamente»), K251. 1 («El grano comido y el gallo como indemnización»), Z47 («Serie de cambios afortunados» relacionado también con la variante Z47.1 «El zorro canta la fórmula de los cambios»), G441 («El hombre del saco»), G556 («Reconocimiento del prisionero por voz proveniente del saco»), K526 («El saco del ladrón es llenado de cosas o animales mientras la víctima escapa»), Z18 («Conversaciones formulísticas»).

Pasemos ahora a ensayar una interpretación de este enigmático relato deteniéndonos en su característico comienzo que lo asemeja a un cuento de fórmula o acumulativo (tal como recoge la canción de los cambios sucesivos). El cuento ya ha merecido la atención, como advertíamos al principio, de Dolores Juliano; partiremos aquí de su interpretación, que hace de este relato un ejemplo evidente de una narración enfocada desde el punto de vista de la mujer (20). Juliano defiende la tesis de que «los cuentos infantiles, transmitidos por una red oral femenina, contados por las madres a sus hijas e hijos, y considerados poco importantes por los hombres, eran una vía idónea para transmitir las reivindicaciones femeninas» (21). En este caso, el protagonismo del relato (como muchos otros de nuestra recopilación) es sin duda femenino (la serie de mujeres, la madre, la niña y la tía) y, como dice Dolores Juliano, «sólo cuando se considera el relato desde el ángulo de la niña, encajan las piezas y se transforma en una parábola sobre un casamiento realizado por un acuerdo económico entre la familia de ella y el pretendiente» (22).

(19) Véase: Aurelio M. Espinosa, *Op. cit.*, II, pp. 233-236.

(20) En la obra citada, p. 54, se refiere a una versión semejante a la nuestra oída en la comarca catalana de la Conca del Barberá. Critica Juliano el hecho de que ningún folklorista haya recogido este relato por resultar absurdo visto desde la perspectiva masculina. Aunque estamos de acuerdo con su postura y es cierto que no ha sido recogido con frecuencia, hemos visto ya excepciones que niegan tal aseveración.

(21) Dolores Juliano, *op. cit.*, p. 53. Por supuesto que no lo son de forma consciente, sino como fruto de su evolución en el seno de la tradición oral, esto es, de la memoria colectiva. Como dice más adelante, p. 63: «quiero consignar que los cambios en los relatos hechos de forma no intencional, pero que dan al episodio mayor coherencia con las ideas previas de los relatantes, constituyen un fenómeno muy frecuente. Esto ha sido analizado en Psicología Social, en su forma más amplia, como percepción diferencial o preferente, y se relaciona con las hipótesis gestálticas sobre las «buenas formas». En efecto, tenemos una tendencia a recordar, dentro de todos los datos que recibimos o percibimos, aquellos que concuerdan con nuestras expectativas. Al mismo tiempo, tendemos a simplificar los recuerdos olvidando o modificando los restantes».

(22) *Ibidem*, p. 54.

Quizá sea muy arriesgado proponer un tema tan concreto para nuestro relato; sin embargo, no cabe duda de que podemos establecer en él dos líneas isotópicas muy claras que lo recorren de principio a fin: la primera la establecen las mujeres del cuento situadas cada una en su espacio doméstico y que defienden, en las sucesivas discusiones, una misma lógica guiada por lo que en términos económicos definiríamos como el «valor de uso» y que no es sino el propio sentido común (reparar la pérdida con un animal u objeto igual al perdido). Frente a esta isotopía aparece otra constituida por el único personaje masculino innominado que ocupa el espacio exterior de la calle (se ve obligado a acceder al doméstico al no tener aparentemente casa) y que defiende en cada discusión una lógica que por contra parece guiada por el concepto de «valor de cambio» que él mismo establece» (quiere exactamente su animal y en su defecto aquel que lo ha devorado o lo ha matado). Se diría que la lógica del grupo femenino (compartida por el auditorio) es natural (una gallina no puede ser nunca equivalente a un garbanzo) mientras que la lógica del hombre es normativa. Según su norma, sí existe esta absurda equivalencia y se establece que un garbanzo «vale» lo mismo que una gallina. Parece claro que en el cuento se enfrentan pues naturaleza y cultura, o al menos se canaliza un sentimiento de impotencia y crítica contra la lógica normativa del poder (imperante en nuestra sociedad) y que se apoya en el valor de cambio como estrategia o engaño que pervierte el único valor aceptable por los personajes femeninos: el valor de uso.

El cuento caracteriza de forma totalmente negativa al personaje masculino que usa la coerción y la violencia para imponer su razón. Con una prodigiosa fórmula, el cuento nos presenta a este hombre innominado como una auténtica encarnación de los distintos poderes que en nuestra sociedad ha acaparado tradicionalmente el estamento masculino:

Mire, mon pare é(s) alcalde, mon iaio alguacil i mon tio civil, si no em dónes la gallineta vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó.

Semejante argumento refleja efectivamente en el cuento la opresión del mundo femenino doméstico y de su lógica por parte del orden establecido. Ante los argumentos del sentido común, el personaje masculino ofrece la máxima expresión de la violencia y la coerción controlada por nuestra sociedad: la prisión. Así queda claro, como adelantábamos, que el enfrentamiento no se establece sólo entre hombres y mujeres sino a un nivel superior, más exactamente diríamos entre naturaleza y cultura (estado/humanidad). Si repasamos de nuevo los poderes encarnados por el personaje masculino no echaremos en falta el legislativo (alcalde), el judicial (alguacil) y el ejecutivo (civil), además del religioso que queda representado por el hecho de su peregrinar de misa en misa; se diría pues de hecho que este personaje es una verdadera personificación del estado (23) a través de sus «estrechas» y corruptas relaciones familiares.

(23) Respecto a la encarnación del poder religioso, resulta un detalle llamativo que el hombre llame siempre a la puerta de las distintas vecinas a la voz de «¡Ave María!». Pese a que la

En definitiva, «*Lo cigronet*» resulta un magnífico ejemplo de cómo el cuento popular, en particular el infantil, refleja y canaliza de forma fidedigna, pero extremadamente sutil y astuta, las críticas y deseos acallados de las clases desfavorecidas para los que ha sido, en tanto que su única literatura tradicional, su única vía doméstica y privada de expresión. «*Lo cigronet*» refleja, también, la imposibilidad de comunicación entre las lógicas enfrentadas y la indefensión de las mujeres y del sentido común ante el orden establecido que actúa de forma ciega (aplicación mecánica de la ley: «*jo vull lo cigronet meu*») y coercitiva («*vaig a buscar les claus pa tancar-la en la presó*»). El momento más evidente de este enfrentamiento se produce en el episodio final de la secuencia encadenada, donde se contraponen el principio vitalista de la madre (que ha salvado la vida de su hija matando a la vaca) con el principio normativo-cultural del hombre, que reclama la niña en compensación. En este momento se llega a la culminación del proceso de negocios encadenados y se descubre el sentido inscrito en el cuento y explicitado resumidamente en la canción: para el hombre, para la ley ciega, vale lo mismo un garbanzo que una niña; todo se consigue igual por simple transacción mecánica que para nada tiene en cuenta los valores humanos.

*Per un cigronet una gallineta,
per una gallineta un tocinet,
per un tocinet una vaqueta,
i per una vaqueta una xiqueta!*

Pero el cuento maravilloso se caracteriza precisamente por ofrecer una salida a este orden que parece inevitable (recuérdese igualmente el caso de «Cenicenta»). Lo hará de forma ingenua, pero no cabe duda de que transmite en definitiva un mensaje de libertad y de esperanza dentro de lo establecido. Así, en nuestro cuento se alcanza un final feliz y llega el esperado y «deseado» castigo justo a partir del mismo momento en que la niña secuestrada entra de nuevo en otro espacio doméstico donde vuelve a «renacer» saliendo del saco. Esta última casa, aparentemente escogida al azar, está, por supuesto, habitada por otra mujer que resulta ser su tía, o quizá mejor, que resulta ser al fin y al cabo una mujer como ella, solidaria con sus problemas. Y así queda recalcado en la actividad, claramente femenina, con que se la caracteriza en la canción

informante intenta explicarlo diciendo que se trataba del saludo habitual en ese momento, se diría que hay en ese saludo toda una parodia de la Anunciación si se tiene en cuenta que cada una de las visitas de este «religioso» personaje se convierte a la postre en un engaño a la mujer que generosamente le ha atendido. Así, lo religioso queda convertido en un disfraz más de la hipocresía. El propio intento de explicación de la informante nos pone sobre aviso; no parece que éste sea un saludo casual o habitual, se diría incluso que es señal de todo un ritual que marca el paso del hombre de su espacio exterior al espacio doméstico. Esto resulta interesante si se observa la oposición entre la religión oficial dominada y representada por el hombre, y el indudable papel simbólico-religioso de la mujer, ligado a su entorno doméstico-familiar.

correspondiente y que, de nuevo, establece (como actividad económica directamente ligada con la alimentación) la oposición frente al valor de cambio que explicitava la anterior rima cantada por el personaje masculino-raptor:

*Tia Maria
cierne farina,
trico, trico, traco,
¡sácame del saco!*



«Mediopollo»: la victoria de la risa

Este relato que titulamos «Mediopollo» (nuestra narradora lo denominaba: «Cuento de Mediapollo») fue recopilado el 24 de julio de 1993 de boca de Andresa Beán, mujer de mediana edad, natural de Fraga. Esta narradora y su hermana Josefina Beán, ambas de buena memoria y fácil palabra, nos proporcionaron un buen número de relatos que, según nos indicaron, les eran narrados por sus abuelos o padres, en compañía de sus hermanas o amigas, mientras realizaban trabajos como el secado de los higos o desperfollar el maíz (*despallerofar*). Según esta información, cumplían pues un importante papel de distracción a la hora de acompañar estas labores que se realizaban de forma comunitaria por abuelos, madre e hijos dentro del ámbito doméstico. En su interpretación nos detendremos en el carácter humorístico y fantástico del relato, que comparte con otros muchos cuentos maravillosos, y que hace que nuestras narradoras los consideren, por su irracionalidad, como «desustanciados» y absurdos, hasta el punto de mostrar cierto reparo al contárnoslos. Este

cuento pertenece a un tipo especialmente característico de la tradición oral francesa e hispánica y se conocen pocos ejemplos fuera de estos ámbitos culturales. Según la clasificación de Aarne-Thompson pertenece al tipo 715 («Medio pollo «*Demi coq*») y nuestra versión presenta los siguientes motivos, según el índice de Thompson: una variante contextualizada del motivo central B171.1 («Medio pollo. Un pollo es cortado en dos y convertido en mágico. Lleva ladrones, zorros y una corriente debajo de las alas»), F910 («Ingestiones extraordinarias»), F601.7 («Animales como compañeros extraordinarios»), B481.1 («Hormiga ayudante»), B461.2 («Búho ayudante» lechuza), B435.3 («Lobo ayudante»), variante de D915.2 («Río bajo las alas de un pollo»), D1382.8 («Corriente mágica apaga el fuego»), K481 («Medio pollo recupera las monedas gracias a la ayuda de los animales y el agua mágica») y Z14 («*Runs*»). Pasajes convencionales en un cuento son recitados usualmente con diferente voz que el resto). Como ya hemos dicho, se conocen muchas versiones francesas y un buen número de españolas (24) de las que algunas se citan en Cataluña y una en Aragón (25). En nuestro caso, aunque sólo recogimos ésta, tuvimos noticias que demuestran su difusión por todo el Aragón catalanófono y otras comarcas circundantes.

Nuestra versión presenta tan sólo una diferencia de importancia respecto al esquema más habitual del tipo y es la falta del motivo inicial que explica el origen mágico de Mediopollo. En la gran mayoría de versiones del tipo, el héroe es literalmente la mitad de un pollo que camina y habla. Diversas variantes explican el origen de semejante «engendro» que parece, a veces, una parodia del basilisco. La más habitual cuenta que dos mujeres vecinas «echaron una gallina clueca» comprometiéndose a repartirse la pollada y, habiendo puesto la gallina un sólo huevo, decidieron partirlo entre ambas. Una de ellas tirará su parte y la otra la sacará adelante. Éste u otros semejantes son los motivos que explican el origen de nuestro héroe estrafalario y grotesco, que a continuación llevará a cabo las mismas o parecidas proezas del personaje de la versión que aquí presentamos. El hecho de que en nuestro caso se haya suprimido el motivo del origen mágico del personaje puede interpretarse como un fenómeno de contextualización que elimina un motivo que resulta sin duda en extremo extraordinario; sin embargo, la razón de que tal contextualización se

(24) Según el estudio que Espinosa dedica a las versiones por él recogidas, la nuestra pertenecería al tipo I con los siguientes elementos: variante por contextualización de A4, B, C, C1, C2, C3, D1, D2, D4, D17, E y E1. Véase: Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 1946-1947 (3 Vol.), III, pp. 373-386. A este tipo ha dedicado Ralph S. Boggs un trabajo monográfico titulado: *The half-chick Tale in Spain and France*, *FF Communications* n.º 111. En nuestro estudio interpretativo seguiremos el análisis de Eloy Martos en la obra citada, pp. 191-193. Por último Caro Baroja relaciona el ciclo de «Barriga-Grande» (el medio pollo vasco) con Gargantúa, personaje central del carnaval. Véase: Julio Caro Baroja, «Notas de folklore vasco», en su trabajo: *Sobre la religión antigua y el calendario del pueblo vasco*, San Sebastián, Txertoa (Estudios vascos 1.º), 1984, pp. 133-136.

(25) Arcadio de Larrea Palacín, «Cuentos de Aragón» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, III, 1947, pp. 276-301.

produzca aquí se debe fundamentalmente a que éste es el motivo inicial cuya posición en el relato no afecta al desarrollo de las funciones del cuento. Que el inicio del relato es la parte que más fácilmente admite variaciones, hibridaciones o contextualizaciones ha sido ya observado en numerosas ocasiones; Eloy Martos insiste precisamente en que ésta es la posición en la que suelen producirse la mayoría de los fenómenos de contextualización o adición (26). La razón, como decíamos, estriba en que los motivos iniciales pueden suprimirse, modificarse o sustituirse por otros sin que se resienta la estructura funcional del relato. Esto no podría ocurrir en el cuerpo de la narración donde nos encontramos dentro de una estructura fija de funciones cuyo orden resulta inalterable. Es evidente, en este sentido, que tan grotesco o absurdo es el origen extraordinario de un «medio pollo» como el hecho de que nuestro personaje se llame «Mediopollo» o sobre todo como el hecho de que pueda ingerir un río y luego vomitarlo; sin embargo, no podrían eliminarse elementos de esta parte del cuento sin romper la estructura fuertemente trabada del mismo (obsérvese el paralelismo entre ayudantes y pruebas en el interior del castillo). El ejemplo más claro de esto nos lo da el *lapsus* de la informante que tiene que ser subsanado recuperando la información perdida para poder seguir adelante. En nuestro relato, sin embargo, la alteración del motivo inicial sí que tiene una relativa importancia (aunque no sea estructural) ya que modifica la naturaleza extraordinaria y animal del héroe que acaba aquí siendo un jovenzuelo. La alteración, sin embargo, no es muy profunda, y el comienzo del cuento resume la característica fundamental del héroe ligada a su nombre: «*Ere un xic que es die Mediapollo i ere molt fart, menja(v)e molt.*» En semejante frase podemos ver la naturaleza de las modificaciones que la tradición oral imprime en el cuento, pues, en efecto, pese a haberse olvidado el origen de Mediapollo no se ha olvidado su nombre ni su característica fundamental, adelantada ya desde la primera frase, que nos previene de las proezas gástricas que veremos realizar más adelante a nuestro personaje. Sin duda esto demuestra que la contextualización no es fruto de una intención consciente, sino del devenir de la tradición oral sometida a la fuerza modeladora de la memoria. Es ésta la que de una forma activa y condicionada por el entorno cultural y gustos personales, modifica y hace evolucionar las narraciones orales, pues no se olvide que nuestra memoria no es pasiva e imperturbable, como la de la escritura, sino selectiva y condicionada por nuestros deseos.

Nuestro relato es un cuento maravilloso con una estructura fuertemente trabada merced a los sucesivos episodios del camino que se corresponden con las pruebas sufridas en el castillo del rey. Estos episodios tienen ciertamente un carácter formulístico y permiten calificar a nuestro relato como un cuento seriado, según la terminología usada por Carmen García Surrallés (27). Pero,

(26) Eloy Martos, *op. cit.*, pp. 30-31. Este autor insiste en que las posiciones inicial y final son las más susceptibles de introducir cambios o adiciones; llama a este fenómeno «lateralidad».

(27) Carmen García Surrallés, *Era positivé...Cuentos gaditanos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1992, pp. 13-37. Precisamente nuestro tipo es uno de los ejemplos vistos en este breve estudio.

dentro de este tema, tiene especial interés para nosotros comprender por qué los parlamentos de Mediopollo y los animales son precisamente en castellano, dentro de una narración en catalán. La informante insistió en que éste y algunos otros cuentos presentan en Fraga esta anomalía y en que ya su padre se los había contado así. Tal fenómeno no es general a todos los cuentos y conocemos versiones aragonesas de «*Lo mig pollet*» que no lo presentan. Sin duda, en todos los casos, estamos ante diálogos que son considerados intuitivamente por los narradores, según la terminología de Vansina (28), como «fuentes cuajadas». La fuente de la narración es, en general, una «fuente libre»; el narrador recuerda la estructura de motivos y funciones del cuento, pero no se siente con la obligación de narrarlo con las mismas y exactas palabras con que lo oyó contar. Sin embargo, por determinada razón, ha considerado que el nombre del personaje y determinados diálogos deben recitarse literalmente (como si se tratase de versos). Esto indica que el relato probablemente llegó a oídos de nuestra informante a través de una versión castellana, pero, lo que es más importante, nos muestra que los parlamentos de Mediopollo con sus futuros ayudantes tienen carácter formular, algo que también marcaba la informante modulando su voz y recitando con cierta gravedad.

Pero pasemos al análisis e interpretación de la figura de nuestro grotesco personaje. Éste aparece ya desde el inicio caracterizado por una evidentemente descomunal capacidad estomacal que demostrará al ingerir sucesivamente un hormiguero, una bandada de lechuzas, una manada de lobos y un río. Estamos en la certeza de que semejante Mediopollo no es sino una versión cuentística del carnavalesco Gargantúa. Ya ha apuntado esta relación, como vimos, Caro Baroja que relaciona al «Barriga grande» vasco con el ciclo de Gargantúa. Pero no sólo las ingestiones extraordinarias indican la relación de nuestro personaje con el carnaval, sino que ésta se muestra sobre todo en el hecho de que nuestro héroe es en el fondo un pollo, o sea, un gallo. No resultará necesario insistir acerca del gallo como animal especialmente simbólico del carnaval tanto en Francia como en España. Podríamos recordar a nuestro zaragozano «Rey de gallos» o a los *coqueluchons* franceses, entre muchos otros ejemplos (29). Sin embargo, el carácter carnavalesco del relato no se revela sólo en estos meros símbolos, sino que recorre todo el argumento llenándolo de sentido. Mediopollo se nos dibuja al principio como un héroe poco prometedor y es-

(28) Véase: J. Vansina, *La tradición oral*, Barcelona, Labor, 1967. Los conceptos de «fuente libre» y «fuente cuajada» hacen referencia a la transmisión oral. Se considera fuente libre al relato, que no debe memorizarse literalmente sino como una secuencia de motivos y funciones. Fórmulas, rimas y otras composiciones afines se consideran «fuentes cuajadas» entendiendo que el narrador debe reproducirlas con las mismas y exactas palabras con que las oyó contar y memorizó.

(29) Un estudio imprescindible sobre el carnaval es el de Claude Gaignebet y Marie Claude Florentin, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984. Véanse en especial, para el tema del gallo, las páginas 92 y 93.

trafalario. Trabaja acarreado estiércol (30), es un jovenzuelo que se deja engañar inocentemente por el hijo del rey y resulta un adversario poco espezanzador para enfrentársele. Sin embargo, a la postre, el grotesco personaje, verdadero héroe carnavalesco, logra vencer al poderoso de la forma más inaudita, gracias a su prodigiosa barriga de Gargantúa (donde cobija a sus ayudantes animales) y a su inquebrantable y combativo ánimo de gallito, humillando al rey una y otra vez de la manera más sorprendente. La complicidad del oyente, que enseguida relaciona a los ayudantes con las pruebas que debe superar el personaje, convierte al cuento en una auténtica fiesta de locos, donde nos reímos no sólo por las exageraciones del personaje (típicamente carnavalescas), sino por la manera en que exaspera al poderoso.

Si en «*Lo cigronet*» asistíamos al enfrentamiento de naturaleza y cultura, con «Mediopollo» vemos de nuevo la lucha contra el poder establecido, sus normas y engaños. Pero si antes el arma era la solidaridad entre las mujeres, ahora Mediopollo nos muestra el arma más terrible de la cultura popular contra todo lo establecido: la risa. Nuestro carnavalesco personaje vence, en cierta forma, gracias a la risa (exagerada y grotesca) que comparte de forma cómplice con el auditorio infantil. Su lucha contra el rey empieza con el auténtico desfile carnavalesco del camino hacia el castillo y culmina con pruebas donde la naturaleza, cómplice de Mediopollo, humilla a los artefactos y medios humanos. El poder de la risa ataca de nuevo directamente al poder estatal representado aquí magníficamente por la figura monárquica paternal que roba y engaña a Mediopollo (31): «*Vols que te la guarda jo?, perquè per astí la perdràs.*» Resulta tentadora la posibilidad de identificar tras la imagen del poderoso la representación en la mente popular del señor feudal como administrador y protector de sus vasallos, o quizá podríamos ver en él otra representación más del estado paternalista, administrador de nuestros bienes, protector y garante del orden. La sucinta frase anterior expresa magníficamente el engaño y coerción que hay de nuevo tras la lógica normativa del poder. Con razón Eloy Martos considera este relato ejemplo perfecto de la poética del cuento popular en el que lo patético es inseparable de lo grotesco-humorístico (32) y forma una unidad que dota al lenguaje del cuento popular de una demoledora carga subversiva. En definitiva, construido con una intrincada mezcla de patetismo y risa grotesca, nuestro personaje se comporta como

(30) El estiércol (elemento escatológico) esconde una paradójica relación con el oro que puede también verse en otros cuentos como el tipo 571C. ¿Se trata acaso, como en la alquimia, de que el oro (el tesoro-la perfección) se esconde o puede extraerse de la materia más baja e inmundada?

(31) Por supuesto, seguimos la teoría desarrollada por Mijaíl Bajtín en: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

(32) Véase el estudio dedicado al tipo de «El medio pollo» en Eloy Martos, *op. cit.*, pp. 191-193, donde este autor insiste en estas líneas para explicar la construcción de Medio pollo como un «héroe popular contrahecho».

un verdadero héroe popular que vence realmente no por la fuerza sino por la astucia y la risa. Sería en definitiva perfecto ejemplo para apoyar las palabras de Walter Benjamin, en las que intuimos la enorme importancia que relatos como éste tienen en una educación infantil para la libertad:

«Lo más aconsejable, y así se lo ha enseñado desde siempre el cuento a la humanidad y se lo enseña hoy a los niños, es salir con astucia y arrogancia al encuentro de los poderes del mundo mítico. (El cuento polariza el coraje dialécticamente: en infracoraje, esto es astucia, y en arrogancia.) El hechizo liberador del que dispone el cuento no pone a la naturaleza en juego de una manera mítica, sino que indica su complicidad con el hombre liberado. El hombre maduro siente dicha complicidad sólo a ratos, a saber en la felicidad. El niño en cambio la encuentra por primera vez en el cuento; y le hace feliz». (33)

Pero el cuento popular ofrece múltiples niveles de significación y es receptáculo de una remota memoria histórica. Cabe interpretar en otra dirección igualmente productiva la enorme capacidad gástrica de Mediopollo y de hecho esta interpretación no resultará, como veremos, contradictoria con la anterior, incluso puede que aporte más sentido al enfrentamiento y pruebas sufridas por nuestro personaje frente al rey. En principio, venimos defendiendo que «Mediopollo» es un cuento maravilloso a sabiendas de que, según la definición de Propp, resulta condición indispensable para esto la presencia de un objeto mágico y de un donante de éste que no aparecen aquí claramente definidos. El propio Propp en *Las raíces históricas del cuento* (34) demuestra, sin embargo, que la donación mágica puede ser desempeñada por distintos personajes y en formas muy diversas que registran la memoria histórica de instituciones del pasado que van desde la iniciación (que relaciona con el totemismo) al culto a los antepasados (propia del patriarcado posterior) (35). Sin entrar en muchas consideraciones respecto a estas instituciones, en el cuento maravilloso encontramos ejemplos de donación mágica que reflejan unas y otras y que van desde los animales-donantes mágicos (que Propp considera como los más primitivos) hasta la sustitución de éstos por personas y en concreto por parientes del héroe. Esta evolución se produce en el cuento por desplazamientos y sustituciones que son de hecho los que han desgajado del primitivo animal-donante, un ayudante mágico que proporciona un objeto mágico (materialización del don mágico). Resulta pues que «Mediopollo» no sólo es un cuento maravilloso, sino que registra una fase muy primitiva de donación mágica. Los ayudantes (animales y río) de Mediopollo, que se corresponden por sus características

(33) Walter Benjamin, «El narrador», en *Revista de Occidente*, n.º 119, 1973, p. 324.

(34) Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1984.

(35) Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, op. cit., Cap. 3 a 5, en especial pp. 270 y ss.

con las necesidades exigidas por las posteriores pruebas, son realmente la objetivación de los dones mágicos que el héroe adquiere en su camino al castillo, que se convierte así de hecho en un viaje al «otro mundo». Tal adquisición se da, como en la iniciación, a través de la ingestión (aunque aquí sea el héroe quien ingiera), que sirve a los fines de la asimilación de esos dones mágicos. La asimilación de los animales ayudantes mediante esta ingestión nos recuerda la transformación que en la iniciación sufre el iniciado.

¶ Pero podemos también analizar igualmente este proceso iniciático desde una perspectiva psicoanalítica jungiana que no contradice lo dicho hasta aquí. Mediopollo, en su proceso de enfrentamiento con el rey, figura paternal, adquiere en él sucesivamente las energías tónico-animales de las hormigas (fuerza *ctónica* elemental), las lechuzas (*anima* positiva o animadora que lo libera de morir ahogado en el elemento líquido) y de los lobos (*animus* positivo o animoso) (36). Estas energías que tiene que reunir y asumir el héroe son las que le permitirán recuperar a la postre, en premio, el oro encontrado (¿paradójicamente?) en el estiércol. Es decir, permiten a nuestro personaje alcanzar el metal más puro partiendo desde la materia más inmundada. Se trata en definitiva, como en toda iniciación, de un proceso de perfeccionamiento, de conformación, en que se parte de una situación inicial indiferenciada y material (el estiércol o la relación de dependencia con la madre que le insulta por su simplicidad) para llegar en último término a la forma más perfecta, el oro, que, sin embargo, estaba ya presente en el seno de lo más bajo.

Conclusión

Ambos relatos, pero especialmente el último, nos han mostrado los dos principios elementales e inseparables de la poética del cuento maravilloso: lo patético y lo grotesco o cómico, generalmente ligados de forma inseparable. Podemos ver en ellos un duelo entre dos lógicas unidas a dos principios básicos (cultura y naturaleza): una razón normativa (que vimos ligada a los personajes masculinos y a los símbolos del poder) y una razón que diríamos vital o natural. La vencedora inevitable, esta última, nos demuestra que nuestros cuentos populares esconden tras su aparente «irracionalidad» un imperecedero mensaje de libertad y subversión. Frente a los abusos del poder, frente a lo establecido, proponen armas tan terribles como la solidaridad, la astucia y, especialmente, la risa.

Se podría argumentar, sin embargo, en contra de nuestra postura, que hemos elegido en beneficio propio dos ejemplos especialmente adecuados para corroborar esta tesis. No insistiremos una vez más en que se trata de dos relatos infantiles particularmente difundidos en la zona que hemos estudiado.

(36) Seguimos el modelo de análisis que ofrece Andrés-Ortiz Osés a partir de un cuento popular vasco, en el epílogo a *Mitos y leyendas vascos*, Madrid, G. C. Zero, 1985, pp. 129-132.

Bastaría con repasar la mayor parte de los cuentos maravillosos recogidos en esta comarca para demostrar que muy poco tiene que ver nuestra verdadera tradición oral con el conjunto de cuentos maravillosos que la está sustituyendo a través de la nueva tradición escrita y visual que difunden la literatura y las películas infantiles (37). Como ya han denunciado Dolores Juliano o Antonio Rodríguez Almodóvar, hoy estamos no sólo ante una manipulación de la literatura «popular» sino ante una verdadera apropiación de ésta que tiene sus inicios en los moralistas burgueses del siglo pasado. Dolores Juliano ha advertido en recopilaciones de nuestros primeros folkloristas una visión sesgada y diríamos «censurada» de nuestra tradición oral, echando de menos en sus obras determinados relatos muy difundidos que aún hoy pueden oírse en nuestra tradición oral. Por supuesto no se trata de ninguna conjura ni de una censura premeditada sino del resultado lógico de los diferentes intereses y de la muy distinta lógica con la que miden el cuento el folklorista romántico (hombre y muchas veces sacerdote) y la verdadera transmisora de esta literatura justísimamente considerada como femenina: la mujer narradora, madre, abuela o niña. En estos casos, y aún más en nuestra literatura costumbrista, fueron otros los géneros y los relatos que merecieron la aprobación y el título de «típicos» y «populares». Esto ha revertido sobre la propia tradición y sobre nuestras señas de identidad y así hemos visto que ni siquiera nuestras narradoras actuales, pese a perpetuar la tradición, comprenden la propia lógica de estos relatos maravillosos y no los consideran apropiados para ser contados a alguien que trata de recopilar literatura de tradición oral; en estos casos nos sentimos inclinados a pensar que su reparo surge de la extraña y «seria» importancia que nosotros, folkloristas, atribuíamos a lo que ellas recordaban. Antonio Rodríguez Almodóvar (38) arremete también con justicia contra la forma más grave de las apropiaciones de la tradición oral: la protagonizada por la literatura y cine infantil donde se difunden un reducido grupo de versiones de cuentos

(37) Recordemos una vez más cómo nuestra informante Andresa Beán tenía la impresión de que los cuentos que actualmente se difunden en la literatura infantil (se refería a temas de hadas, príncipes, etc) nada tienen que ver con los que pertenecen a la memoria de su infancia y que suelen ser en general extremadamente patéticos y grotescos. En nuestro trabajo, por ejemplo, hemos recogido los siguientes tipos de cuentos de magia y religiosos, según la clasificación de Aarne-Thompson: una versión fragmentaria y contextualizada del tipo 300 («El dragón asesino»), una versión del tipo 311-312 («Las hermanas rescatadas»), tres versiones del tipo 311B* (que veíamos mezclado en «Lo cigronet» con los tipos 1655 y 2037A), tres versiones del tipo 366 («El hombre del patíbulo»), una versión incompleta del tipo 408 («Las tres naranjas» muy conocido en Fraga), una versión fragmentaria del tipo 430 («El asno»), una versión del tipo 510A («Cenicenta»), una versión del tipo 571C («La muñeca sarcástica»), cuatro versiones del tipo 700 («Pulgarcito»), una versión del tipo 715 («Medio pollo»), una versión del tipo 720 («Mi madre me mató; mi padre me comió»), una variante del tipo 750** («Las muchachas recogen bayas») y tres versiones del tipo 780 («El hueso cantante»). En todos los casos los relatos se encontraban muy contextualizados y frecuentemente incluían fórmulas de inicio y cierre y diálogos formulares.

(38) Véase: Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 11 y 12.

maravillosos y otros géneros de relatos apadrinados, en ocasiones, por pedagogos y escritores especializados. Esto es grave si se considera lo desconocida que es, para la mayoría del público, nuestra verdadera tradición oral recogida, la mayor parte de las veces, en trabajos filológicos. El mayor peligro estriba ahora en la desaparición de una ancestral memoria cultural que, si hemos de hacer caso a las opiniones de Propp, Bettelheim o Mircea Eliade, tiene una importancia radical en la estructuración de nuestro inconsciente y en la perpetuación de una suerte de iniciación psicológica que quizá aún no hemos terminado de valorar y comprender.

Así, en definitiva, ¿hemos de ser pesimistas? Nos preguntamos si no resultará inevitable esta apropiación y manipulación de nuestra tradición oral dado que recopilarla, lejos de ser un medio para salvaguardarla, es siempre una forma de traicionarla, primero por el mero hecho de hacerla objeto de estudio y sacarla de su contexto y segundo porque la mayor de las traiciones se comete al verter lo oral, la palabra viva, en la letra muerta del libro. Sólo una cosa hace pervivir a un cuento popular, seguir contándolo, asumir la responsabilidad de todo oyente que es convertirse en narrador y mantenerlo vivo en nuestra memoria sometido y enriquecido por nuestros deseos y preocupaciones. Si lo dejamos morir quizá desaparezca con él uno de los últimos mensajes de vida y libertad que restan a nuestra «cultura occidental».



Fraga. El sabor de la tierra.
(Fotografía: R. Compairé, 1923-1935).

Bibliografía

AARNE, Antti, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (Translated and enlarged by STITH THOMPSON), *FF Communications* n.º 184, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1964.

AMADES, Joan, *Folklore de Catalunya, rondallística*, Barcelona, ed. Selecta, 1982.

BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

BELTRÁN, Antonio, *Introducción al folklore aragonés*, Zaragoza, Guara, 1979 (2 vol.).

— *Leyendas aragonesas*, León, Everest, 1990.

BENJAMIN, Walter, «El narrador» en *Revista de Occidente*, n.º 119, 1973.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1975.

BOGGS, Ralph S., *Index of Spanish Folktales*, *FF Communications* n.º 90, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1930.

— *The half-chick Tale in Spain and France*, *FF Communications* n.º 111, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1933.

DE LARREA PALACÍN, Arcadio, «Cuentos de Aragón» en *RDTP*, III, 1947, pp. 276-301.

ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 1946-1947 (3 Vol.).

GAIGNEBET, Claude y FLORENTIN, Marie Claude, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.

GARCÍA SURRALLÉS, Carmen, *Era posivé... Cuentos gaditanos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1992.

JULIANO, Dolores, *El juego de las astucias: Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, Horas y Horas (col. Cuadernos inacabados, n.º 11), 1992.

— «Las mujeres y el folklore: el laberinto de los mensajes disfrazados» en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 53, 1989, pp. 33-43.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy, *La poética del patetismo: análisis de los cuentos populares extremeños*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1988.

PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1984.

RAMOS, Rosa Alicia, *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

THOMPSON, Stith, *Motif Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.

VANSINA, J., *La tradición oral*, Barcelona, Labor, 1967.



Valeriano Bécquer, «La pastora. Tipo aragonés», *El Museo Universal* (29-X-1865).