



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO

LO FEMENINO: LA TIERRA DONDE TODO GERMINA
Construcción simbólica del género en cuentos folklóricos
de la zona central rural de Chile

Tesis para optar al grado de Magíster en estudios de género y cultura
mención ciencias sociales

CONSTANZA VERÓNICA BISCARRA MC-NAUGHTON

Director(a):
CAROLINA FRANCH MAGGIOLO

Santiago de Chile, 2017

Resumen

La presente tesis titulada “Lo femenino: la tierra donde todo germina”, analiza las ideologías de género en cuentos folklóricos de la zona central rural de Chile, con énfasis en los significados asociados a lo femenino. Fue realizada por Constanza Biscarra Mc-Naughton, bajo la guía académica de la profesora Carolina Franch Maggiolo, para la obtención del Grado de Magíster en Estudios de género y cultura, mención ciencias sociales.

El objetivo fue relevar saberes culturales que han sido sistemáticamente situados en un lugar subordinado, dentro de los relatos nacionales y del análisis académico. Y explorar, desde una perspectiva de género, un espacio simbólico de la cultura popular, que ha sido clave en la institucionalización de la identidad nacional, entendiéndolo como manifestación de nuestra cultura mestiza.

Para ello, se examinan seis relatos desde la construcción simbólica del género y el feminismo decolonial, con una metodología cualitativa, a través de la técnica del análisis de contenido cualitativo. De este modo, se plantea la importancia de la dimensión de lo femenino como eje articulador del imaginario mestizo y sus sentidos locales.

Datos personales: constanza.biscarra@gmail.com

Palabras clave: Lo femenino; Cuento folklórico; Género; Cultura popular; Oralidad; Imaginario mestizo.

Dedicatoria

A mi abuela, Manuela Florencia González Rodríguez, mi corazón.

A todos/as quienes amamos los cuentos.

Agradecimientos

En primer lugar, gracias a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), que, mediante la Beca de Magíster Nacional, constituyó un apoyo fundamental para la realización de mis estudios.

Agradezco, también, al equipo docente y de coordinación del Programa de Magíster, en particular a la profesora Carolina Franch, por su compromiso y dedicación como guía en este proceso.

Gracias a mis raíces, a todos y todas mis ancestros/as, a mi familia. A la infinita cadena de mujeres fuertes y amorosas que me han precedido.

Quiero agradecer en particular a mi abuela, la Forita, por su amor incondicional y por transmitirme, sin querer, el amor por la palabra y la belleza.

A mi tía abuela, Margarita del Carmen González Rodríguez, ejemplo encarnado de fortaleza, alegría y entrega, y apoyo invaluable a lo largo de mi vida.

A mi madre, Verónica, y a mi tía, Marissa, por estar siempre presentes, con amor y preocupación, por acercarme a los cuentos cuando era una niña y, hoy, por cuidar de mi abuelita.

Gracias desde el alma a mi tío abuelo, Hugo René González Rodríguez, por estar siempre conmigo, por su sensibilidad, sencillez, humor, inteligencia y por heredarme el amor por la lectura.

Gracias a mis amigas y amigos, por regalarme tanta alegría, por construir paréntesis necesarios en medio del arduo trabajo y por acompañarme en la locura.

Gracias a mi compañero, Felipe, por su paciencia, cuidado y amor, desde el comienzo y en todas las dificultades, gracias por tus preguntas, por tu escucha atenta, por la contención y por la confianza que depositas en mí.

Por último, pero no menos importante, gracias a la intuición, a los sentires y a las experiencias que me impulsaron a sumergirme en el universo de los estudios de género y, sobre todo, que me llevaron a encontrarme con ustedes, Ana, Karen, Monse, Ale y Yaho. Amigas y compañeras, gracias por ser comunidad amorosa.

Índice

I.	LOS CUENTOS NOS CUENTAN	1
II.	RECONOCIENDO TERRITORIOS	3
	Los estudios de la oralidad: Lugar y exploraciones del cuento folklórico	3
	El cuento folklórico y los estudios de género: la pregunta por la posición de lo femenino	6
	El territorio: Coordenadas geo-simbólicas de la zona central rural de Chile	11
III.	INTERROGANDO NUESTRAS NARRACIONES	13
IV.	ITINERARIO DEL TRAYECTO INVESTIGATIVO	16
V.	EL LUGAR DE LA LECTURA	17
	El género como lugar analítico y político	17
	La oralidad y el imaginario popular como ventanas a la cultura chilena	21
VI.	LENTES PARA UNA LECTURA ANALÍTICA	27
	Posicionamiento epistemológico y enfoque metodológico	27
	Lectura e interpretación de cuentos folklóricos	28
	Universo y muestra	29
VII.	ANÁLISIS	32
	Exordio: Adentrándose en los territorios	33
	Capítulo 1. El torito de los cachitos de oro: El viaje femenino	34
	Capítulo 2. La monita de palo: El amor y la libertad	50
	Capítulo 3. María Ignacia y Juancito: Entre la autonomía y lo materno	65
	Capítulo 4. La Juanita: La mujer como alma perdida	80
	Capítulo 5. El pescadito San Martín: De violencia y perdón	89
	Capítulo 6. El Cuarenta: La omnipotencia de lo masculino	99
VIII.	CONCLUSIONES. Lo femenino: La tierra donde todo germina	107
IX.	BIBLIOGRAFÍA	117
X.	ANEXOS	132
	El torito de los cachitos de oro	132
	La monita de palo	137

María Ignacia y Juancito	142
La Juanita	152
El pescadito San Martín	156
El Cuarenta	160

I. Los cuentos nos cuentan

En el contexto de las narraciones hegemónicas sobre nuestra historia como territorio y como cultura, los cuentos folklóricos y lo femenino suelen compartir un lugar subordinado (Salazar, 1991; Montecino, 2008; Sepúlveda, 2012). Esta posición desmedrada obedece a una lógica colonial, a partir de la cual ciertos saberes y formas culturales son categorizados como inferiores, pues no se ajustan a los parámetros de la cultura dominante (Garcés, 2007).

La presente investigación es una invitación a interrogarse justamente por este espacio cultural subestimado, teniendo como objetivo principal analizar desde una perspectiva de género, la construcción simbólica de lo femenino en los cuentos folklóricos de la zona central rural del país. Esto se plantea como un acto político, pues busca contribuir a la visibilización y al posicionamiento de la pregunta por lo femenino y por los cuentos folklóricos, como artefactos culturales¹, en la reflexión académica.

Los cuentos folklóricos son narraciones de raíz oral, poliautorales y formuladas en prosa, caracterizadas por centrarse principalmente en la acción, por sobre la descripción, y por carecer de la primera persona narradora (Thompson, 1972; Pisanty, 1995, Dannemann, 2016). Sin embargo, en el marco de esta tesis, se entiende que estos cuentos representan, además, manifestaciones simbólicas de los tránsitos de una cultura (Sepúlveda, 2012).

En tal sentido, la pregunta por los cuentos folklóricos de la zona central rural del país, se relaciona con la particular síntesis cultural que éstos representan, pues se sitúan en el lugar emblemático más recurrente en la institucionalización de la identidad nacional (Larraín, 2014), y, simultáneamente, son manifestaciones del

¹ Un artefacto cultural es un repertorio históricamente estructurado, producido por el ser humano, que es revestido de un espesor significativo tal que incluye hábitos, utensilios, habilidades y esquemas que son dados por la cultura donde se viven. Éste genera prácticas específicas materiales e inmateriales que se actualizan constantemente, alcanzando una habitualidad, pero no al punto de reducirse a una pura materialidad (Heidegger, 1980; Auyero y Benzecry, 2002; Isava, 2009).

carácter subversivo del folklore, que no se limita a reproducir los imaginarios de la cultura hegemónica (Lombardi, 1988; Fernández, 2000).

Por otra parte, para la comprensión y análisis de lo femenino, esta investigación se sustenta en la construcción simbólica del género y en el feminismo decolonial. Dentro de este marco, se reconoce el carácter cultural e históricamente construido del género (Ortner, 1979), y la relevancia de categorías como la raza y la clase, para entender cómo se narra alegóricamente lo femenino en América Latina (Curiel, 2014; Espinosa, 2014).

Dado que el foco está puesto en la exploración de los significados, en el ámbito metodológico la investigación se ubicará dentro de una epistemología constructivista y feminista, abordando el tema desde un enfoque cualitativo, por medio de la técnica del análisis de contenido. Los cuentos seleccionados pertenecen a la antología *El cuento tradicional chileno*, elaborada por el académico Fidel Sepúlveda (2012), que recoge el trabajo de los/as recopiladores nacionales más destacados. La selección de narraciones obedecerá fundamentalmente a criterios teóricos, considerando que permitan dar cuenta de las intersecciones entre género, clase y raza, así como de las relaciones entre lo femenino y lo masculino.

Por último, como investigadora feminista considero relevante compartir que esta tesis emerge de mi experiencia e historia personal, marcada por la poderosa presencia de las mujeres de mi familia, desde donde surge una y otra vez la pregunta por lo femenino, cargada de emotividad. Así también, la fascinación y el amor por los cuentos, me han acompañado desde niña tan profundamente que, me parece, están ligados a mi forma de ser-estar en esta vida. Por ello, espero que este trabajo ayude a acercar a otras y otros a los cuentos, no como espacios de verdad, sino de construcción, cuestionamiento y cambio.

II. Reconociendo territorios

El presente apartado configura un mapa, que nos permitirá dar cuenta de los sitios y caminos ya recorridos desde la investigación, en la exploración del cuento folklórico, de lo femenino en este tipo de relato y de la zona central rural de Chile, respectivamente.

II.1. Los estudios de la oralidad: Lugar y exploraciones del cuento folklórico.

El contexto primordial del cuento folklórico es la oralidad, entendida como un sistema de transmisión lingüística, pero sobre todo como una situación existencial, que envuelve al cuerpo narrativo desde un tejido cultural (Colombres, 1998; Ong, 1982). El estudio de las narraciones orales es de larga data, tratándose en un comienzo principalmente de recopilaciones. Esta transcripción implicó un tránsito entre la oralidad y la literatura, proceso que ha suscitado diversas controversias en el ámbito académico, de ahí que podamos encontrar términos como “literatura oral”, “oralitura” y “artes verbales”, entre otros, que de alguna manera expresan esa tensión y el intento, a veces de integrar, y otras de reconocer la particularidad y autonomía de la oralidad, respecto de la escritura (Colombres, 1997). Encontramos un ejemplo de esto en Saussure (1980), padre de la lingüística moderna, quien plantea que *“la lengua (...) tiene una tradición oral independiente de la escritura, y fijada de muy distinta manera; pero el prestigio de la forma escrita nos estorba el verla”* (p. 52).

El estudio específico de los cuentos folklóricos se inicia tempranamente en la historia humana, de hecho, la colección más antigua de la que se tiene registro es el Pachatantra en la India, compuesto por escritos en sánscrito, con una data superior a los dos mil años. Más adelante, en Europa alrededor del siglo XVI comienzan a realizarse diversas recopilaciones de cuentos, algunos de los cuales alcanzarán una gran popularidad en siglos posteriores, de la mano de Charles Perrault y los hermanos Grimm, entre otros. Desde el siglo XIX, principalmente a partir de la mirada colonizadora europea, se lleva a cabo el reconocimiento de

numerosos relatos de los pueblos originarios y mestizos de América y África (Colombres, 1997). Sin embargo, no es hasta 1928, con la publicación de la clasificación hecha por Stith Thompson de los tipos de cuentos folklóricos, que se logra una mayor sistematización a nivel internacional respecto del estudio de los cuentos, instalándose como un referente, no exento de críticas, hasta hoy (Martos y Martos, 2014). Justamente al alero de los cuestionamientos respecto de la fragilidad de sus categorías de clasificación, también en 1928, Vladimir Propp publica *Morfología del cuento*, centrándose en el examen de las funciones narrativas de los personajes, instaurando un giro analítico hacia el estructuralismo (Colombres, 1997). Pese a que la propuesta de Propp ha recibido críticas², las que apuntan principalmente a la rigidez de su estudio, que releva la estructura secuencial del relato, es posible pensar que la ruptura que supuso en su momento con los análisis más atomistas del cuento, influyó en el desarrollo de investigaciones desde otras disciplinas como la semiótica, la antropología y el psicoanálisis (Martos y Martos, 2014).

Precisamente desde una mirada psicoanalítica, destaca con posterioridad el trabajo desarrollado por Bruno Bettelheim (1994) en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, donde hace una lectura simbólica de algunas de las narraciones más reconocidas a nivel mundial, tales como Hansel y Gretel, Caperucita Roja y Blancanieves, entre muchas otras, a partir de la cual pretende dar cuenta de cómo dichos relatos representan, de forma imaginaria, lo esencial del proceso del desarrollo humano normal, y poner de relieve su positiva contribución a la formación psicológica y al crecimiento de los/as niños/as.

En el contexto latinoamericano, los estudios del cuento folklórico se han desarrollado con mayor sistematicidad a partir del siglo XX, existiendo ya a mediados de éste varios manuales y guías para la recopilación y clasificación de los materiales. Tales indagaciones han interrogado distintos espacios culturales

² Posteriormente, en 1946, Propp publica *Raíces históricas del Cuento*, donde revisa su obra y explica la centralidad de los elementos históricos y antropológicos, para que su esquema funcional y estructural de análisis funcione.

(indígena, europeo, mestizo, urbano, rural, entre otros), desde diversas disciplinas, lo cual implica que el énfasis ha sido cambiante, desde los contenidos explícitos, a los contextos de producción, pasando por los significados subyacentes, etcétera. En el caso chileno, son referentes ineludibles Rodolfo Lenz, Ramón Laval, Yolando Pino y Oreste Plath, quienes desde fines del siglo XIX y hasta la segunda mitad del siglo XX, realizaron una enorme contribución a nuestra memoria, con innumerables relatos compilados, desarrollando importantes estudios donde convergen la lingüística, la filología, el folklore y la bibliografía (Prat, 2008). Ahora bien, el foco de sus trabajos estaba puesto mayormente en la recopilación y en el estudio de la palabra “en sí misma”.

Más contemporáneamente, ha adquirido mayor relevancia en Chile el análisis simbólico y antropológico de los cuentos, mirada en la que destaca el trabajo que ha desarrollado la antropóloga Sonia Montecino, especialmente en su obra *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, magias y encantos* (2005 y 2015), donde reúne una multitud de relatos y personajes en un formato enciclopédico, presentando pequeñas narraciones que se van entrelazando y que, a través del análisis de representaciones y símbolos, van dando cuenta de la memoria, la identidad y la diversidad cultural en y del territorio llamado Chile.

También, sobresale en este ámbito, el trabajo de los académicos Fidel Sepúlveda y Manuel Dannemann. El primero, particularmente a través de su obra *El cuento tradicional chileno*, un estudio estético y antropológico, publicado póstumamente en el año 2012, donde propone un análisis simbólico/cultural de los relatos contenidos en las antologías de Ramón Laval, Ernesto Montenegro, Yolando Pino y la Colección Fucoa, además de algunos cuentos recogidos por Juan Bahamonde y Blanca Santa Cruz. Mientras, en su libro *Cuentos populares y folclóricos chilenos*, Manuel Dannemann (2016) realiza un análisis literario de los cuentos recopilados por Ramón Laval, relevando la importancia de abordar su función cultural y su carácter local para aproximarse a sus sentidos. De esta manera, ambos autores reconocen la profundidad y el valor de los cuentos folklóricos para

la exploración y comprensión de los imaginarios sociales y culturales de estos territorios nacionales.

Para concluir esta revisión respecto del lugar y de las exploraciones del objeto de estudio, es fundamental tener en consideración que, pese a todas las recopilaciones e investigaciones señaladas, en el análisis académico el cuento folklórico continúa ocupando una posición de menor valía respecto de otras formas literarias. Su origen oral y su ineludible vinculación con lo rural, así como la ausencia de autores/as o nombres propios que capitalicen la creación, parecen restarle valor en la jerarquía de las obras literarias (Pacheco, 1995). Una muestra de ello, es la significativa diferencia en el número de antologías de poesía, de cuentos³ y de cuentos folklóricos que se han publicado en nuestro país. En el caso de la poesía y de los cuentos es posible identificar por lo menos veinte antologías para cada tipo de obra literaria, mientras, cuando se trata de relatos folklóricos, las referencias se limitan a un reducido número de investigadores/as que se han dedicado a su recopilación y análisis, encontrándose bajo la categoría de antología, únicamente las obras de Yolando Pino y Fidel Sepúlveda (Biblioteca Nacional de Chile, 2017).

El dato anteriormente recabado respecto de las antologías de cuentos folklóricos, se socava aún más si buscamos, recopilaciones con una mirada particular como lo es la perspectiva de género, siendo nuestra intención y apuesta en tanto ángulo analítico.

II.2. El cuento folklórico y los estudios de género: la pregunta por la posición de lo femenino.

El estudio del folklore y específicamente del cuento folklórico, desde una perspectiva de género, surge en el contexto del movimiento feminista, a mediados del siglo XX en Estados Unidos. A partir de ello, los trabajos se han enfocado en

³ Obra narrativa, escrita, con autor identificable.

descubrir y dar reconocimiento a los aportes realizados por mujeres y en desarrollar un marco teórico apropiado (Oriol, 2015).

Jorgensen (2008) organiza las relaciones entre los cuentos folklóricos y los estudios de género en tres niveles: textual, contextual y metatextual. El primer nivel se centra en el contenido de los relatos, dirigiendo el análisis a los temas, argumentos y personajes que intervienen en las narraciones. Por su parte, lo contextual se encauza en los participantes de la narración, es decir, recopiladores/as, narradores/as e intérpretes. Por último, el horizonte metatextual se refiere a los aportes provenientes de la crítica feminista, la cual frecuentemente ha favorecido la creación de versiones no sexistas de los cuentos tradicionales. Es importante tener presente que, pese a esta división, las investigaciones en general dan cuenta de interacciones entre distintos ámbitos.

El estudio de lo femenino en los cuentos se ha centrado predominantemente en el análisis de cuentos infantiles (Baker-Sperry y Grauerholz, 2003; Ochoa, Parra y García, 2006; Uribe, 2011), así como de obras de autores/as destacados y/o personajes específicos, particularmente femeninos (Guerra-Cunningham, 1985; Escobar, 2008; Pinto, 2010; Gómez, 2012; Giannakou, 2013). No obstante, el cuento folklórico en específico, no ha sido objeto frecuente de exploración por parte de las investigaciones con perspectiva de género.

Aun así, es preciso situar dentro de las referencias otorgadas⁴ los aportes de *La mujer es puro cuento: simbólica mítico-religiosa de la feminidad aborígen y mestiza*, de la antropóloga nicaragüense Milagros Palma, estudio publicado en 1991, donde analiza diversos mitos, cuentos y leyendas latinoamericanos. Esta autora señala que en dichos relatos se expresan simbólicamente elementos inconscientes de los valores sociales, y que éstos jugarían un rol fundacional en el

⁴ Cabe señalar que, si bien dentro de estos antecedentes se focaliza en el contexto latinoamericano, en África se han llevado a cabo estudios similares. Me refiero específicamente a los trabajos de Opoku-Agyemang (1999) y Dipio (2008), quienes abordan la temática de las construcciones de género en los relatos folklóricos Akan y Madi, respectivamente.

funcionamiento de las relaciones sociales entre hombres y mujeres. Esta característica del pensamiento mítico es la que Palma explora en la indagación y, más específicamente, en las representaciones que nos hablan sobre los procesos de construcción de la feminidad.

Entre sus conclusiones, la autora plantea que los relatos indígenas son, de alguna manera, más transparentes y claros respecto a la construcción de lo femenino, que lo encontrado a través de los relatos mestizos, los que emergen como confusos debido al (des)encuentro cultural del que dan cuenta. Asimismo, los relatos indígenas analizados muestran que la violencia es la base para la construcción socio-cultural de la mujer, al evocar el abuso y/o robo del que ésta es víctima, revelando el carácter social de dicha construcción, mediante la intervención masculina. Los relatos mestizos en tanto, permitirían comprender de qué maneras se reproduce la violencia contra la mujer y cómo las imágenes que proponen se relacionan con el *eterno femenino*⁵.

A modo de síntesis, esta pesquisa propone que, a pesar de la diversidad de imágenes de la feminidad presentes en los relatos analizados, "*los personajes que encarnan, vehiculan más o menos el mismo mensaje: el miedo obsesivo del hombre hacia la mujer*" (Palma, 1991, p. 10), mostrando cómo a través de ellos se oprime sutil y permanentemente a las mujeres, y cómo lo masculino promueve sus fantasmas de dominación sobre lo femenino.

Otra investigación que compone nuestro repertorio de antecedentes es *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*, desarrollado por otra antropóloga en este caso mexicana, Anna María Fernández Poncela, quien, en esta obra del año 2000, analiza desde una perspectiva de género, diversos cuentos de camino o leyendas animistas con protagonistas mujeres, provenientes de distintos países de Centroamérica y México. Su indagación es principalmente comprender las funciones que desempeñan los

⁵ Conjunto de caracteres, supuestamente permanentes e inmutables, de la psicología femenina (De Beauvoir, 1990).

personajes en estas narraciones, en particular los personajes femeninos, y los significados de tales desempeños en términos de roles y estereotipos de género.

Fernández muestra que los personajes femeninos suelen aparecer como seres traicioneros, cuyas acciones son castigadas de manera ejemplar, desde una mirada moralizante. Sin embargo, también plantea que éstos muestran la otra cara de la moneda, es decir, la posibilidad de subversión. Esto implica que, aunque la mayoría de los personajes fracasen y/o sean severamente sancionados, igualmente representan la posibilidad de comprender a la mujer como un sujeto activo dentro de la historia, posicionando la ambivalencia del mensaje oral en cuanto a la reproducción y subversión de roles y estereotipos.

En este trabajo, la autora destaca fuertemente la importancia de estudiar el imaginario colectivo de las representaciones culturales simbólicas, para vislumbrar no los orígenes, sino la reproducción (y subversión) de las relaciones desiguales entre géneros, y la opresión y violencia hacia las mujeres. Asimismo, plantea que el estudio de la oralidad y su análisis desde una perspectiva de género, constituye una herramienta clave para avanzar en dicho conocimiento.

Para el contexto chileno deseo presentar un poco más el trabajo del académico Fidel Sepúlveda sobre el cuento tradicional nacional. Esta faena tiene dos partes, la primera corresponde a un estudio estético y antropológico del cuento tradicional chileno, y la segunda a la presentación de una antología, desarrollada a partir de distintas recopilaciones hechas por destacados/as estudiosos/as del folklore nacional. Si bien esta monografía no se sitúa específicamente desde una perspectiva de género, sí incorpora a éste como elemento clave para comprender la construcción identitaria que se expresa y re-crea en los cuentos, propuesta que resulta novedosa, e incluso pionera.

En el análisis de Sepúlveda lo femenino se define primeramente a partir de una presencia-ausencia, gravitando y polarizándose en el ámbito privado, y trascendiendo desde allí a lo público. Según este autor, lo femenino en el cuento

tradicional chileno es un universo bipolar, donde encontramos, por una parte, una presencia poderosa que se mueve en el relato como fuente de bondad, sabiduría y belleza y, por otra parte, una realidad en la que no se puede confiar, susceptible de traicionar en todo momento y cuya fragilidad penetra imprevisiblemente su conducta.

Otra de las aristas que se visualiza en su exploración es que la subordinación de lo femenino a las voluntades masculinas es clara en lo público del acontecer, sin embargo, en lo privado y oculto aparece como una fuerza que, en muchas ocasiones, impone su perspectiva y forma de pensar la realidad, influyendo en ambos espacios. Por lo mismo y como paradoja, muchas narraciones plantean de manera recurrente situaciones de dependencia, donde los personajes femeninos esperan la liberación por parte de lo masculino, pero en las que también podemos presenciar una acción contraria, es decir: *“de lo femenino que libera a lo masculino del lastre limitante de su machismo, de su indefensión en cuanto conocimiento limitado y superficial de la realidad”* (Sepúlveda, 2012, p. 48). En este sentido, pone en entredicho el rol pasivo que comúnmente se le atribuye a lo femenino, señalando el protagonismo que adquiere dicho lugar en varios cuentos y relevando cualidades como la precisión, audacia, coraje y sacrificio, que aparecen en diversos contextos.

Junto con ello, otros elementos significativos asociados a lo femenino son la fidelidad, la mujer en su rol como dueña de casa, la Virgen María como personaje sobre-representado y la mujer socialmente sobresaliente (por ejemplo: esposa del rey) que contribuye, desde su lugar, al bienestar de la comunidad. Igualmente, la espontaneidad, alegría, ingenio y humor son elementos aportados principalmente por lo femenino en los registros analizados, sin desestimar la belleza, como una característica recurrente en la heroína. No obstante, para Sepúlveda son los roles de madre y esposa los que saturan el universo de lo femenino, dentro de la composición simbólica expresada en los cuentos folclóricos del territorio nacional.

Por lo mismo, a continuación, es vital posicionar este espacio territorial para contar con una mejor aproximación y entendimiento de nuestro objeto de indagación.

II.3. El territorio: Coordenadas geo-simbólicas de la zona central rural de Chile.

La zona central de Chile abarca la mitad sur de la región de Valparaíso, la totalidad de las regiones Metropolitana, de O'Higgins y del Maule, y la parte norte de la región del Biobío, extendiéndose así, entre los ríos Aconcagua y Biobío. Se plantea que es la zona más importante del país, debido a que concentra el mayor porcentaje de población, cuenta con las ciudades más significativas y con un nivel de desarrollo agroindustrial y minero superior respecto de las otras regiones. Además, concentra la mayor parte de la actividad política, cultural y social del país, siendo el lugar, por excelencia, donde se ha forjado la identidad nacional⁶ (Wagner, 2004).

Gabriela Mistral (1957) se refiere a este territorio como:

“El verdadero cuerpo histórico y agrícola del país, (...) entre la maciza Cordillera de los Andes y la montaña baja semiarticulada que llamamos Cordillera de la Costa. Este valle es el tórax de nuestro cuerpo geográfico y la zona del agro en pleno y de la riqueza más estable del país” (p. 297).

Por otra parte, es relevante mencionar que la noción de lo rural, surge a partir de una distinción respecto de lo urbano. Así pues, se ha planteado que lo urbano se vincula al contexto de la ciudad, a la sociedad industrial o a un proceso “civilizador” que cambia el ecosistema natural, a través de la intervención directa del ser humano. De este modo, suele entenderse lo rural como algo que todavía no es urbano (Fuica et al., 2004). En términos prácticos, en Chile el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) clasifica dentro de lo rural, a los asentamientos humanos con menos de dos mil habitantes y con menos de la mitad de su

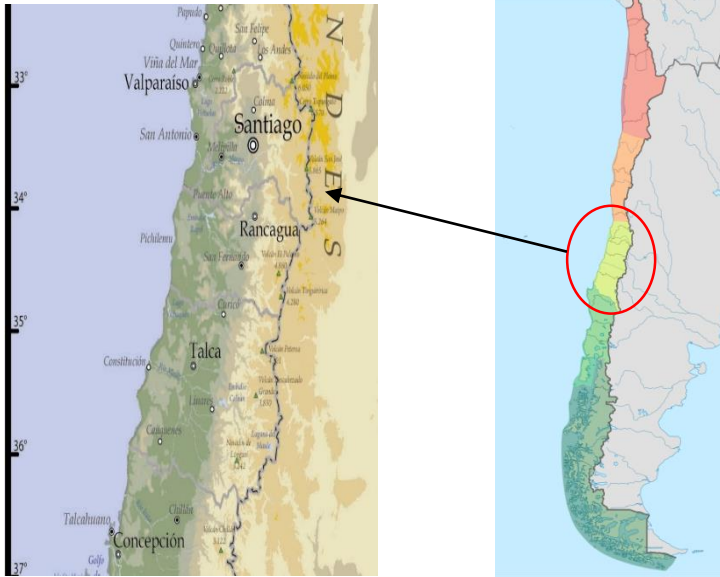
⁶ En esta zona se encuentra la capital de Chile, Santiago, la capital política-parlamentaria, Valparaíso, ubicándose el Congreso Nacional, además de las principales universidades y centros de estudio.

población activa económicamente, dedicada a actividades secundarias y/o terciarias⁷ (2004).

No obstante, el predominio de esta mirada técnica respecto de la ruralidad, así como la institucionalización de lo popular y la hegemonía de lo urbano como espacio de análisis, han contribuido consistentemente a invisibilizar la zona central rural de Chile, como espacio simbólico (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2008), dificultando su conocimiento y comprensión. Es justamente ese complejo entramado cultural, que se ha visto menoscabado, el que nos interesa develar más allá de visiones esencialistas.

En síntesis, la relevancia de situarnos en la zona central rural, se relaciona con que ha sido escenario privilegiado de los vaivenes de nuestra cultura mestiza, a partir de la colonización española, y ha funcionado como matriz originaria para la construcción de una identidad nacional, desde la instauración de la república, capitalizando mediante diversos mecanismos la representación de “lo puramente chileno”, razones por las que ha ocupado un lugar protagónico en nuestra historia y en nuestros tránsitos culturales (Pacheco, 1995; Larraín, 2014), de manera que el análisis de su imaginario se vuelve parte ineludible de la comprensión de la construcción simbólica del género en nuestro país, entendiendo que el género es una relación social y de poder, una construcción cultural de amplia y larga data.

⁷ Las actividades secundarias son aquellas que transforman los productos primarios en manufacturas, las terciarias, en tanto, se vinculan con la entrega de servicios (INE, 2004).



Mapa zona central

Mapa de Chile

III. Interrogando nuestras narraciones

El recorrido que hemos seguido hasta este punto, nos permite reconocer en los cuentos folklóricos un espacio para comprender cómo se organizan los imaginarios sociales mestizos y donde podemos continuar avanzando en la profundización de los entramados sexo-genéricos que se soslayan. Si bien este ámbito ha sido abordado por algunos/as autores/as, a nivel nacional no ha sido el tema central de sus exámenes, que han situado al cuento folklórico como objeto de estudio.

La pregunta específica por los cuentos folklóricos de la zona central rural de Chile, se relaciona con la utilización que se ha hecho de este espacio simbólico particular, como elemento de defensa e institucionalización de una identidad nacional (Larraín, 2014), y con el carácter a su vez contestatario del folklore, como una suerte de venganza simbólica popular, donde el relato folklórico no corresponde necesaria ni completamente a la materialización de los imaginarios de la cultura hegemónica (Lombardi, 1988; Fernández, 2000).

Así pues, considero que los cuentos provenientes de esta zona geográfico-simbólica, sintetizan de manera particular esta tensión/contradicción, y que su multiplicidad, complejidad y riqueza, pueden interpretarse como potentes correlatos de los tránsitos de la cultura chilena, obteniendo una visión más compleja de su pasado y presente.

El cuestionamiento por lo femenino, comprendido como una narración cultural en permanente construcción, se relaciona con el lugar menor que tradicionalmente ha ocupado en los grandes relatos, donde emerge de manera difusa y fragmentada (Fernández, 2000; Montecino, 2014). A su vez, los cuentos folklóricos, cuyo origen se encuentra en lo popular (mestizo, oral y rural), también han sido posicionados como narraciones de categoría inferior desde la cultura oligárquica de la elite (Salazar, 1991; Pacheco, 1995). Es por ello, que tanto lo femenino como los cuentos folklóricos, pueden ser vistos como narraciones culturales subordinadas.

De esta forma y por la constatación anterior, es que la exploración que se presenta por medio de esta tesis, pone su acento en la manera en que se ha llevado a cabo la encarnación de las ideologías de género, entendidas como construcciones culturales, que producen lógicas de dominación y subordinación (Ortner, 1979), en los cuentos folklóricos, como herramienta para la comprensión de cómo se promueven y postulan determinados ordenes sociales desde un espacio simbólico que históricamente ha sido silenciado y del cual, con esta indagación, podemos dialogar y debatir.

En otras palabras, centrarnos en el registro del cuento folklórico de la zona central rural, específicamente en comprender la posición de lo femenino como núcleo analítico, nos permite entregar nuevas aristas en la conformación y construcción de la categoría de sujetos que se presentan y representan. Una donde la marca del sexo, la etnicidad y la clase se intersectan y fusionan.

De este modo, los cuentos folklóricos se tornan para esta tesis en fuentes idóneas de producción y reproducción de las diferencias sexuales, de los distintos estatus

y prestigios asociados a lo femenino y a lo masculino, con maneras de transmisión y difusión. Estas narraciones tienen el potencial de mostrar formas de comprender y sentir lo femenino, que se enraízan profundamente en nuestra cultura y que, por tanto, siguen presentes, más o menos conscientemente, en nuestras vidas. Si bien los procesos de cambio a nivel social y cultural son innegables, tampoco se puede desconocer que muchos de los referentes tradicionales continúan operando (Pisanty, 1995; Larraín, 2014). Por consiguiente, indagar en las ideologías de género que se construyen en estas narraciones posibilita una manera de “leer”, otorgando una mirada y una perspectiva analítica, en la que podemos apreciar cómo se estructuran los sistemas de relaciones sociales más cotidianos, que son la relaciones entre hombres y mujeres, las cualidades y mandatos que se le exigen a cada uno de ellos y los roles más determinantes.

Es desde este vínculo entre oralidad y construcción identitaria que me sumerjo en el mundo del cuento folklórico chileno, y que considero que una lectura profunda y compleja de ello, desde una perspectiva de género, como estilo comprensivo-teórico y político, otorga nuevas aristas para seguir indagando en las consecuencias y vivencias de nuestro mestizaje, de nuestras carencias y riquezas, de nuestros bordes y entramados.

Para finalizar, la interrogante principal que guía esta tesis es la siguiente: ¿Cuáles son los significados asociados a lo femenino que emergen en los cuentos folklóricos de la zona central rural?

IV. Itinerario del trayecto investigativo

En el siguiente apartado se expresan los objetivos que esta investigación se propone cumplir, para aproximarse a la construcción simbólica de lo femenino en cuentos folklóricos de la zona central rural de Chile. Entendiéndolos como una guía de ruta analítica.

Nuestro destino:

Analizar las ideologías de género que diagraman los cuentos folklóricos de la zona central rural de Chile, por medio de su relato y composición estructural.

En este sentido, los cuentos serán presentados mostrando su historia, imbricada con una interpretación analítica desde la perspectiva de género. El objetivo, por tanto, apunta a que las personas conozcan el relato folklórico, posicionando dicha narrativa.

Hitos de la ruta:

1. Elaborar una síntesis de los cuentos folklóricos escogidos, anunciando su desarrollo y desenlace, mostrando los motivos y trayectoria principal que deben realizar sus protagonistas.
2. Caracterizar las construcciones simbólicas de lo femenino y masculino propuestas en los cuentos, a partir de sus personajes protagónicos.
3. Reconocer los vínculos, relaciones sociales y de poder, que se plantean en las narraciones folklóricas mencionadas.

V. El lugar de la lectura

Cuando nos sumergimos en la lectura de cuentos, hay sitios que resultan más propicios para este ejercicio, pues nos permiten aproximarnos al relato y profundizar en su comprensión. En este sentido, el presente apartado da cuenta de aquellos *sitios* analíticos, que funcionarán como referentes claves para el entendimiento de los cuentos folklóricos, organizados en torno a dos grandes dimensiones: Género y Oralidad e imaginario popular.

V.1. El género como lugar analítico y político

El marco comprensivo y sustento principal de esta investigación es la construcción simbólica del género, por ello, parece fundamental dar cuenta en primer lugar, de algunos conceptos claves relativos a ésta. La noción de *construcción simbólica del género* es propuesta por Sherry Ortner (1979), quien plantea que es la cultura la que marca diferencialmente los cuerpos de hombres y mujeres, ubicándolos en distintas posiciones de la estructura social. Esta autora parte de la pregunta por el lugar secundario que suele ocupar la mujer en distintas sociedades. Frente a esta interrogante Ortner propone la existencia de *ideologías de género*, que permiten comprender la posición y valoración diferencial de hombres y mujeres dentro de la sociedad⁸. La dicotomía Naturaleza/Cultura y la asociación simbólica de estos polos con lo femenino y lo masculino, respectivamente, serían la base ideológica que explicaría el lugar, casi universalmente, subordinado de la mujer, quien estaría situada en el espacio de la reproducción de la vida, mientras el hombre crea/produce cultura.

El análisis simbólico, por consiguiente, deriva en el interés por los *sistemas de prestigio y poder* que los símbolos suponen. De esta forma, se plantea que el género es en sí mismo un sistema de prestigio, en cuyas prácticas y discursos lo

⁸ Esta noción es anteriormente mencionada en el notable texto de Simone de Beauvoir (1990), *El segundo sexo*, el cual, si bien no se plantea como un análisis desde la construcción simbólica, genera una aproximación idónea para entender ese lugar secundario que ocupan las mujeres con respecto a los hombres.

femenino y lo masculino se van construyendo en términos diferenciados de poder y prestigio.

Para la presente investigación esta comprensión del género como lógica cultural (Lamas, 2000) resulta elemental, en primer lugar, pues nos permite posicionar a los cuentos folklóricos como parte integral de nuestras narraciones culturales e identitarias, de modo que la exploración e interpretación de los significados que éstos encarnan, nos lleva a la ineludible interrogación por las relaciones de género y poder en la cultura chilena. Tal como propone Joan Scott (1996), si *“el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y (...) una forma primaria de relaciones significantes de poder”* (p. 287), es fundamental inspeccionar la fórmula o la manera en que éstas aparecen y se expresan en los cuentos folklóricos.

Sin desconocer las contribuciones teóricas de Ortner, ni el lugar que ocupa la construcción simbólica del género en esta tesis, me parece importante y necesario cuestionar el veto implícito del tránsito y la fluidez que supone esta mirada dicotómica, marcadamente occidental. Es por ello que, a continuación, revisamos algunos planteamientos teóricos enmarcados en lo decolonial, que se vinculan a mi posicionamiento teórico/político (feminista latinoamericana) y que ofrecen otros elementos analíticos, requeridos para comprender la construcción simbólica del género en Latinoamérica y en Chile.

Epistemológicamente, el pensamiento decolonial busca usar nuestras propias palabras y saberes para decir y pensar, relevando y posicionando el lugar propio. Lo anterior no es menor porque se reafirma y se coloca un habla silenciada como parte del repertorio académico, hasta hace poco denostado por las ciencias sociales. En este marco, la razón y la palabra son parte de la lucha y de la resistencia, procesos que se dan en la frontera, en los espacios conflictivos, compartidos por grupos diversos, es por ello que quién habla y quién escribe al respecto, es también parte de esa lucha (Garcés, 2007).

Enmarcada en el pensamiento decolonial, María Lugones (2008) acuña el término *colonialidad de género*, con el cual hace referencia a que la retórica colonial/moderna no sólo supone una *colonialidad del poder*, como propone Quijano (2000), que organiza jerárquicamente la sociedad en función de la raza y de la clase, sino que además instala dicotomías ligadas al género y a la sexualidad, que fueron igualmente importantes para la colonización y la dominación eurocentrada de América Latina. De esta manera, Lugones busca articular las propuestas feministas con el pensamiento decolonial latinoamericano.

La noción de colonialidad de género nos muestra una organización biológica, patriarcal y heterosexual de las relaciones sociales, lo cual:

“(...) permite seguir teorizando la lógica opresiva de la modernidad colonial y su lenguaje dicotómico, donde las jerarquizaciones de “género” y “sexualidad” se co-constituyen –de modo dinámico y contradictorio— con los sistemas de opresión dados por la “raza” y la “clase social”, conformando un sistema articulado de poder constructor de “diferencia”” (Cubillos, 2015, p. 126).

De este modo, no es posible comprender las categorías de raza y clase de manera independiente respecto de la opresión de género. Dicha interacción es vital a la hora de proponer un enfoque crítico. Esta vinculación de variables se consagra en el término de interseccionalidad, acuñado por Kimberlé Crenshaw (1989), más los aportes propuestos por Patricia Hill Collins (1990) con su definición de matriz de dominación. Ambas propuestas son herramientas analíticas-teóricas que el feminismo decolonial latinoamericano ha retomado de las contribuciones realizadas por el feminismo negro norteamericano.

Así, la interseccionalidad sería la manifestación de un sistema de opresiones múltiples y simultáneas, que opera a nivel estructural⁹ y a nivel político¹⁰. Mientras,

⁹ Supone la imbricación de diversos sistemas de discriminación que tiene efectos específicos en personas y grupos sociales.

la matriz de dominación organizaría el poder globalmente y, a su vez, se expresaría localmente de manera particular, en función de una configuración social e histórica específica. A partir de ello, es posible comprender la colonialidad de género como una matriz de opresión, que estaría en los cimientos de la lógica moderna/colonial eurocentrada y de la concepción misma de Latinoamérica, como su heredera (Cubillos, 2015). Esta noción permite evidenciar un entramado de sistemas de poder que organiza las relaciones de dominación/subordinación en el mundo, mediante un proceso de colonización que se mantiene hasta hoy (Curiel, 2014; Espinosa, 2014; Lugones, 2008).

Estas directrices esbozadas brevemente, son fundamentales para llevar a cabo la tesis que se desea y presenta en este manuscrito. Primero porque la perspectiva feminista decolonial, permite reconocer el carácter político de la investigación y la importancia de situar determinados saberes y preguntas en la reflexión académica. En particular, aquellos que han sido sistemáticamente ubicados en un lugar de menoscabo, como ocurre con los cuentos folklóricos y con la interrogación específica por lo femenino.

En segundo lugar, la propuesta de esta tesis es que los sistemas de opresión y sus interacciones tienen un correlato simbólico en los cuentos folklóricos, y, por tanto, analizar en ellos la construcción simbólica del género, sin considerar elementos como la clase y la raza, carecería no sólo de sentido analítico, sino también político. Esto se sustenta en el planteamiento central del feminismo decolonial, el cual implica la comprensión de una matriz de opresión, en la que las categorías de raza, clase, género y sexualidad se configuran mutuamente (Curiel, 2014; Espinosa, 2014).

En articulación con los posicionamientos teóricos y analíticos recientemente señalados, otro cimiento fundamental para la lectura contemplada fue la teoría

¹⁰ Apunta a la forma en que las estrategias políticas que se focalizan en un ámbito de la desigualdad, excluyen a los sujetos o grupos cuya situación se debe a la interacción de diferentes sistemas de opresión.

literaria feminista. Al respecto, Toril Moi (1988), destacada pensadora noruega en el campo de la literatura, plantea dos elementos fundamentales a considerar para los análisis que se proponen y plantean. Estas advertencias son: a) que el análisis nunca es neutral y b) que su objetivo siempre es político.

En el contexto chileno y en el marco del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, Nelly Richard (1987), escritora y académica francesa radicada en Chile, expresaba la urgencia de buscar formas de análisis cultural, que potenciaran lo femenino como pregunta, ante la doble colonización (masculina y europea) del sujeto mujer latinoamericano. En esta misma línea, en el Encuentro de Escritoras Latinoamericanas del año 1982, se planteaba que, así como existía el peligro de utilizar los códigos del poder masculino dominante, también estaba presente el peligro de la colonización de los saberes por parte de las culturas que gozan de prestigio y poder, por lo cual era necesario construir nuevos significados y formas de interpretar/leer, que nos permitieran encontrarnos e identificarnos “sin traicionarnos” (González, 1985).

En definitiva, lo hasta acá trazado configura las coordenadas o marcos referenciales más estructurales, desde los cuales se sustenta la óptica analítica a seguir, evidenciando y exponiendo el foco de la perspectiva adquirida y deseada.

V.2. La oralidad y el imaginario¹¹ popular como ventanas a la cultura chilena

Diversos autores proponen a la oralidad y la ruralidad como elementos constitutivos específicos del *ethos* latinoamericano (Pacheco, 1995; Montecino, 2014). Desde esta perspectiva, la oralidad es comprendida como una economía cultural específica, que puede influir sustancialmente no sólo en los procesos de adquisición, resguardo y transmisión del conocimiento, sino también en la

¹¹ De acuerdo a la antropóloga peruana Imelda Vega (2006), el imaginario colectivo es el conjunto de imágenes simbólicas y representaciones míticas de una sociedad. Éste constituye un elemento fundamental, pero ambivalente, de la cultura, pues reproduce y transforma simultáneamente la dinámica social.

construcción de visiones de mundo, sistemas de valores y productos culturales específicos.

Según plantea Pacheco¹² (1995), la escritura operó en América Latina como un recurso fundamental en la consolidación de la hegemonía cultural europea, durante la colonización, y de la elite criolla, luego de la independencia, siendo posicionada como código portador de verdad y como vehículo de poder. En estos procesos, la oralidad popular fue despojada del reconocimiento oficial y restringida a la práctica informal y al espacio doméstico. Sin embargo, ésta se mantiene como forma de expresión propia de las masas populares, particularmente en los sectores rurales, donde se concentra, en muchos casos, la mayor parte de la población hasta bien avanzado el siglo XX.

Esa oralidad es la tierra donde germinan numerosas y diversas formas de expresión cultural, entre ellas, los relatos folklóricos. En su forma tradicional, aquella que supone la ausencia de la escritura o, por lo menos, su irrelevancia o carencia de efectividad cultural en una comunidad dada, está ineludiblemente ligada a lo rural, al “campo”, a localidades relativamente aisladas de las dinámicas ciudadinas. Su escala local permite a los sujetos establecer un vínculo sensorial directo con aspectos muy concretos de ese espacio, como sus olores, sabores y personas, entre otros. A diferencia de esta forma cercana de vinculación con el entorno, la nación no se puede apreciar de manera directa. Por lo tanto, la posibilidad de identificarse con ella y el sentimiento de pertenencia a la misma, deben ser mediados por recursos simbólicos. En este sentido, lo rural es utilizado como vehículo alegórico por los distintos/as actores involucrados en el proceso de construcción imaginaria de la nación.

¹² Carlos Pacheco fue un destacado académico venezolano, fallecido recientemente, quien dedicó parte importante de su trabajo a la investigación literaria, abordando de manera notable las temáticas de oralidad y ruralidad. Dentro de su obra destacan *Del cuento y sus alrededores* (1993 y 1997), *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la literatura venezolana* (2006), *La vasta brevedad: Antología del cuento venezolano del siglo XX* (2010), y *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (2014).

Tal ruralidad imaginada no es arbitraria, sino que está entretejida con diversos aspectos de la realidad, pero sí es permanentemente re-construida y utilizada, en tanto constructo cultural, para adaptarla a distintos proyectos ideológicos, estéticos y políticos. Así pues, el campo se transforma en *“una imagen o complejo imaginario, producto históricamente variable, continuamente renovado, de múltiples y variados discursos mediadores, traductores de aquella realidad primera, que viene a ser de suyo inaccesible de manera directa”* (Pacheco, 1995, p. 65).

De este modo, esta imagen contribuye a configurar y, simultáneamente, a transformar la nación, en tanto comunidad imaginada¹³, de manera permanente.

De ahí que aquellos espacios geográficos, sociales y culturales considerados representativos, sean resignificados y enaltecidos como representaciones metonímicas estandarizadas de la nación. En este sentido, el folklore ha sido sistemáticamente utilizado como elemento de identidad y de defensa nacional (Fernández, 2000). Sin embargo, es posible explorar en él, aquella *otra nación* que no es parte de los registros oficiales. Cuestionar la mirada esencialista del espacio simbólico rural, permite pensarlo como una estructura decolonial, que privilegia discursos identitarios, que pueden alejarse de aquellas imposiciones tan determinantes de la colonialidad y la modernidad.

En su obra *Identidad chilena*, el sociólogo Jorge Larraín (2014), comprende la identidad nacional como un proceso histórico de permanente construcción y reconstrucción de la comunidad imaginada que es la nación, señalando, además, que existen distintas versiones de ésta, las cuales se van definiendo en función de la selección que hacen de ciertos rasgos culturales y de la exclusión de otros.

¹³ El concepto de comunidad imaginada es propuesto por Anderson (1993), quien define nación como una comunidad política imaginada, cuyo carácter imaginario se debería a que la totalidad de sus miembros jamás se conocerá entre sí, pero en cada uno de ellos igualmente vive la imagen de su comunión.

Uno de los autores más importantes que ha defendido una versión de la identidad nacional no hegemónica, es el historiador Gabriel Salazar (1991), quien propone la existencia de una cultura popular, independiente y contraria a la cultura oligárquica de la elite. A diferencia de esa cultura oligárquica marcada por la imitación, primero de la cultura europea y, luego, estadounidense, la cultura popular se caracterizaría por la autonomía y la imaginación creativa. Lo anterior, supone la existencia de múltiples tensiones e incongruencias en su interior, que denotan una enorme fuerza que provendría de la lucha por la vida de las masas populares. En este sentido, el logro más importante de la cultura popular ha sido sostener la vida usando su imaginación y sacando el máximo provecho a los escasos recursos de los que disponía y dispone.

Tal como propone el antropólogo argentino, Néstor Canclini (1988), la cultura popular se configura:

“(...) por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida” (p. 62).

En esta construcción identitaria popular, confluían elementos de la tradición colonial española, de la cultura mapuche y también la capacidad para producir en comunidad, mediante mecanismos propios. Una característica central de la cultura popular ha sido su marginación y, a partir de ésta, su potencia creadora de vida, moral y cultura, en los bordes de la sociedad. Lo que no ha excluido la posibilidad de incorporar, parcialmente, elementos provenientes de la cultura hegemónica, canalizados mediante diversas instituciones (escuela, ejército, medios de comunicación). Un aspecto que se repite es que dicho potencial creativo, fuerte y reconocido por la elite, es constantemente reprimido por la misma, lo cual hace que la identidad popular esté atravesada por una tensión, conteniendo una

energía que se dirige a la construcción de una sociedad diferente, pero que no le es permitido realizar (Salazar, 1991).

Como podemos observar, la construcción identitaria que emerge de la cultura popular, resulta de la articulación/tensión entre diversos elementos, instalándose el mestizaje como un eje fundamental para aproximarnos a la comprensión de la “chilenidad”. En este ámbito, la antropóloga Sonia Montecino (2014) sitúa al mestizaje como un punto de partida, desde donde se ha configurado todo un universo simbólico para narrar las diferencias sexuales, en el cual se conjugan la continuidad y el cambio. Este proceso social, histórico y cultural, marcado por la unión ilegítima de la mujer indígena y el hombre español, da lugar a ciertas dinámicas simbólicas predominantes en América Latina y, específicamente, en Chile, donde lo femenino se constituye como presencia, vinculado a lo materno, mientras lo masculino se construye como ausencia, en tanto padre omitido, o en torno a lo filial, como hijo de una madre.

Según esta autora, la tradición oral nos permite conocer cómo se ha problematizado el mestizaje en nuestro país, y, además, pone de relieve la incidencia de las narraciones en la configuración de identidades personales y colectivas, particularmente cuando éstas se asocian a una experiencia afectiva y emocional de socialización. Algo semejante a lo planteado por Anna Fernández (2000), quien sostiene que el cuento folklórico es una forma de aproximarnos a nuestra cultura, mucho más cercano a la vida que el propio arte, siendo un discurso que articula la memoria colectiva y en el cual se expresan sus prácticas. De esta manera, la importancia del cuento radicaría en su significado, más que en las palabras.

Por consiguiente y concluyendo, en la exploración de tales significados culturales es preciso considerar tanto los contenidos inconscientes que los cuentos expresan simbólicamente, como su dimensión valórica (Bettelheim, 1994). Desde esta mirada, Sepúlveda (2012) divide el universo del imaginario chileno en dos

constelaciones, la del temor y la del deseo, las cuales funcionarían como matrices míticas, proponiendo que en el espacio entre ambas tendría lugar el imaginario mestizo chileno. El temor estaría representado por la figura del Imbunche¹⁴ y el deseo, por la Ciudad de los Césares¹⁵.

Para este autor, sumado a lo anterior, los cuentos folklóricos chilenos tendrían, además, un valor estético, al mostrar formas de desarrollar las potencialidades humanas, creadoras de belleza, un valor ético, al enseñar a discernir “lo bueno y lo malo” del comportamiento humano, y un valor ecológico, al rescatar una relación solidaria y armónica del ser humano con su entorno natural y cultural. Como modelo analítico plantea cinco universos simbólicos en torno a los cuales se organizan estas narraciones locales y folklóricas: El tener; el poder; el valer; la matriz de la solidaridad, y; la matriz de la gratuidad.

En síntesis, los elementos conceptuales propuestos, basados en la construcción simbólica del género, el feminismo decolonial, la teoría literaria feminista y la comprensión de la oralidad y del imaginario popular como espacios de exploración de la cultura chilena, constituyen nuestra ruta de navegación para enfrentar la exploración por los cuentos folklóricos, desde un estilo comprensivo que tiene por objetivo instalar un sello particular de análisis, donde éstos adquieren un sentido performativo, como una *“práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”* (Butler, 2005, p. 18). Desde esta mirada, los cuentos folklóricos construyen realidad social y subjetividades, y nos hablan, por tanto, de quiénes somos.

¹⁴ En el imaginario mapuche y chilote, el imbunche corresponde a un *“niño sin bautizar nacido de una mujer limpia, robado o regalado a los brujos para ser uno de los guardianes de sus cuevas y ejercer como consejero y adivino”* (Montecino, 2005 y 2015, p. 348). Por su parte, Carlos Franz (2001), retomando la figura propuesta por José Donoso en *El Obsceno pájaro de la noche* (1970), donde se presenta al imbunche como un ser cerrado, completamente cosido, que no puede crecer, sino deformándose, plantea que nuestra carencia e inseguridad cultural nos lleva al *imbunchismo*, es decir, a la tendencia a mutilar aquello que sobresale y a ocultar nuestra “naturaleza”, para adaptarnos.

¹⁵ Ciudad encantada y maravillosa que se ubicaría en las regiones del sur (Montecino, 2005 y 2015).

VI. Lentes para una lectura analítica

A continuación, presentaré las directrices e instrumentos de carácter metodológico que me acompañarán en la lectura y el análisis de los cuentos.

VI.1. Posicionamiento epistemológico y enfoque metodológico

Primeramente, me posiciono desde una epistemología constructivista, la cual se caracteriza por comprender la realidad como construcciones sociales y culturales, que dependen de los sujetos y grupos que las sostienen (Guba y Lincoln, 2002). Esta mirada es coherente con la lógica global de la investigación, que apuntó a analizar los significados asociados a lo femenino en cuentos folklóricos, asumiendo que dichas representaciones forman parte de nuestra realidad social, y han contribuido a reproducirla y transformarla.

Sin embargo, plantear esta exploración desde una epistemología constructivista, si bien es necesario, no es suficiente, en consideración de la perspectiva de género con la cual se desarrolló la misma. Es por ello fundamental, complementar esta mirada con los aportes epistemológicos de las pesquisas feministas, que entregan importantes lineamientos para el perfeccionamiento de enfoques críticos. La cual, sumada a la interseccionalidad como recurso de cruce y vínculo, otorgan una comprensión más acabada y holista de lo que nos proponemos.

Desde una epistemología feminista, se reconoce el carácter socialmente construido del conocimiento científico, debido a esto, es primordial el posicionamiento y conciencia por parte del investigador(a) respecto de sus propios prejuicios y creencias (Harding, 1987). A partir de esto, se entiende que toda visión es ineludiblemente parcial y, por lo tanto, todo conocimiento es situado y tiene validez en su contexto de producción (Haraway, 1995).

Además, la epistemología feminista legitima distintos saberes como fuente de conocimiento, es por ello que los cuentos folklóricos, que han ocupado un lugar desmedrado como objeto de análisis académico, como hemos mencionado en

nuestros antecedentes, son considerados relevantes y dignos de reflexión crítica, ya que pueden contribuir a la comprensión de nuestros imaginarios y ordenamientos sociales. Esta postura reflexiva tiene como resultado el enriquecimiento y diversidad de los procesos de investigación y resultados (Brown, Western y Pascal, 2013).

Considerando lo anteriormente expuesto, la metodología cualitativa es la que mejor se ajustó al proceso realizado, pues indaga y se focaliza en visibilizar los significados, con el propósito de aproximarse a la comprensión de los sentidos de los discursos y acciones sociales (Fernández, 2006; Canales, 2006). Asimismo, debido a que el tema de investigación ha sido relativamente poco explorado, la flexibilidad que ofrece este enfoque responde a la necesidad de llevar a cabo un paso no lineal de investigación, permitiendo que surjan en el proceso aspectos importantes, aunque no esperados inicialmente (Jorquera y Ramos, 2011).

Para concluir, cabe señalar que lo que se otorga principalmente es un nivel o alcance descriptivo analítico (Canales, 2006), lo que implicó describir, comprender, interpretar y relacionar los elementos producidos por los cuentos folklóricos desde la construcción simbólica del género.

VI.2. Lectura e interpretación de cuentos folklóricos

En el ámbito analítico, trabajaré con el método del análisis de contenido, concebido, de manera general, como un conjunto de técnicas que permiten examinar materiales textuales, estableciendo frecuencias temáticas mediante procedimientos sistemáticos y confiables, con el propósito de formular inferencias válidas respecto del contexto de producción y difusión de los textos (Bardin, 1996; Krippendorff, 2004). En esta investigación, tal contexto corresponde al imaginario popular de la zona central rural.

Dentro del análisis de contenido, me situó específicamente en su dimensión cualitativa, descrita por Abela (2008) como un conjunto de técnicas sistemáticas

interpretativas del sentido oculto de los textos. La idea principal de este procedimiento es preservar las ventajas del análisis de contenido más tradicional, desarrollando nuevas formas de análisis interpretativo. De este modo, *“el análisis de contenido cualitativo no sólo se ha de circunscribir a la interpretación del contenido manifiesto del material analizado, sino que debe profundizar en su contenido latente y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje”* (p. 22).

El análisis de contenido cualitativo ha desarrollado sus procedimientos con base en dos orientaciones fundamentales, el modelo de desarrollo de categorías inductivas y el modelo de desarrollo de categorías deductivas (Abela, 2008). En este caso, el análisis se sustenta en el complemento entre ambas lógicas. De tal manera que la primera aproximación a los cuentos, tendrá como objetivo identificar los aspectos formales más relevantes de éstos, usando como referente lo propuesto por Propp (1981; 1998) respecto de la morfología de los cuentos¹⁶. Esto constituirá una caracterización primordial de los relatos, facilitando la posterior comparación entre ellos.

Luego de este primer examen, sigue una etapa interpretativa, característica del análisis de contenido (González, 2014) y crucial para esta investigación, pues permite explorar aquello que se quiere transmitir en el relato y lo que se comprende a partir de su lectura (Ricoeur, 2003). La importancia de la definición se relaciona fundamentalmente con el interés por develar las ideologías de género que se expresan en los cuentos folklóricos.

VI.3. Universo y muestra

El Universo de esta investigación está compuesto por la totalidad de cuentos folklóricos chilenos de la zona central rural, contenidos en la antología realizada por Fidel Sepúlveda en el año 2012. He escogido esta antología pues recoge el trabajo de los principales recopiladores/as nacionales, referentes ineludibles

¹⁶ Dicha morfología se configura a partir de los personajes, sus funciones, motivaciones y enlaces (vínculos entre personajes).

debido a su trayectoria y a la contribución que han hecho al estudio del folklore. Dicha antología constituye, además, la colección más extensa y actualizada en la materia que poseemos en el territorio nacional.

El muestreo fue de tipo no probabilístico, es decir, obedeció a criterios definidos en función de su significatividad para la comprensión de la temática (Hernández, Fernández y Baptista, 1998). Desde la perspectiva teórica de la construcción simbólica del género y del feminismo decolonial, la cual hemos situado y definido en el apartado anterior: *El lugar de la lectura*, se relevan las categorías de clase, raza, cuerpo y la relación entre lo femenino y lo masculino (Lugones, 2008; Cubillos, 2015; Montecino y Rebolledo, 1996).

A partir de esto, emergen los siguientes criterios: La presencia de personajes femeninos y masculinos; el protagonismo femenino; la presencia de personajes de distintas clases sociales; la presencia de personajes de distintas razas, y; las referencias en torno al cuerpo.

En función de los razonamientos señalados, se analizaron seis cuentos folklóricos:

Cuentos folklóricos de la zona central rural			
Nombre del cuento	Año	Idea central del cuento	Territorialidad
El torito de los cachitos de oro	1950	Mujer emprende viaje para liberar al príncipe de su encantamiento y recuperar su amor.	Los Andes
La monita de palo	1951	Princesa emprende viaje para escapar de su padre, quien ha decidido casarse con ella.	San Francisco de Mostazal
María Ignacia y Juancito	1961	Dos hermanos abandonan el hogar familiar y encuentran su verdadero origen.	Tapihue
La Juanita	1950	Mujer se casa con el diablo, pero logra escapar de éste gracias a la ayuda de un caballo/ángel.	Los Andes
El pescadito "San Martín"	s.f.	Hombre egoísta que, gracias a la magia del pescadito San	Talca

		Martín y al amor de su mujer, cambia y forma una familia.	
El Cuarenta	s.f.	Hombre excepcional en fuerza y bondad, que se enfrenta y derrota al diablo para salvar a su patrón.	Linares

Además del cumplimiento de los discernimientos teóricos propuestos, el número de relatos seleccionados responde básicamente a la necesidad de asegurar la territorialidad, es decir, su pertenencia a la zona central rural, puesto que no todos los cuentos que conforman el universo considerado se encuentran identificados respecto de su procedencia.

Junto con ello y para finalizar, cabe señalar que la temporalidad representada por estos cuentos¹⁷, comprendidos fundamentalmente entre los años cincuenta y sesenta, está marcada por la inestabilidad económica y social, así como también, por la consolidación del proceso de migración campo-ciudad¹⁸ y por la institucionalización de la familia desde la política pública, procesos significativos para el análisis de las transformaciones de las construcciones sexo-genéricas en nuestro país (Gutiérrez y Osorio, 2008).

¹⁷ Aquellos que indican la fecha de recopilación.

¹⁸ El porcentaje de población urbana supera, por primera vez, al de la población rural.

VII. Análisis



María Graham *Paisaje de la zona central*, 1822.

VII.1. EXORDIO: Adentrándose en los territorios.

A continuación, se presenta el análisis de cada uno de los cuentos folklóricos seleccionados, para abordar, como he expuesto en los capítulos anteriores, un recorrido por los símbolos culturales que éstos encarnan, específicamente en cuanto a los motivos y trayectorias de sus protagonistas, las construcciones simbólicas de lo femenino y masculino, y el reconocimiento de los vínculos, relaciones sociales y de poder que se plantean, primando la perspectiva de género como ángulo focal.

Se ha elegido ir cuento por cuento para, de esta manera, entregar una narración de lo que trata cada uno de ellos, en articulación con las observaciones e interrogaciones respecto del vínculo género, clase y raza.

VII.2. CAPÍTULO 1. El torito de los cachitos de oro: El viaje femenino.

Este relato comienza presentándonos a un torito encantado, con cachos de oro, que emerge todos los días de una laguna y se dirige al palacio del rey. En diversas narraciones, la figura del toro representa la fuerza vital masculina, su potencial procreador, siendo, a su vez, un signo que genera temor debido a sus feroces embestidas (Montecino, 2005 y 2015). De este modo, podríamos pensar en el toro como la encarnación de un masculino salvaje, con un potencial fecundador y una fuerza impredecible, que puede resultar destructiva. Sumado a ello, los cachos de oro refuerzan su asociación con la fertilidad y la fecundidad, y su aparición desde la laguna, se condice con la connotación de esta última como refugio de seres encantados.

Desde una lectura psicoanalítica, el agua puede ser comprendida como la representación del estadio más primitivo del desarrollo de la vida, donde los impulsos demandan una satisfacción total e inmediata, lo cual, en términos del desarrollo de la personalidad, se vincularía con el Ello (Bettelheim, 1994). En este sentido, que el toro emerja cada día desde el agua, aun siendo un animal terrestre, simboliza que este personaje continúa en una relación de dependencia respecto de sus impulsos y deseos.

La impulsividad y actitud demandante del torito se observa cada vez que éste llega al palacio y embiste al rey. Esta agresión puede constituir una forma de desafío del joven torito hacia el rey, que representa al mundo adulto, aparentemente omnipotente, una confrontación recurrente entre padre e hijo. Sin embargo, el rey no logra comprender qué le sucede e interroga a su capataz, quien interpreta el comportamiento del animal, como una expresión de su deseo de casarse. Vemos aquí cómo la intuición y el saber de quien parece insignificante, respecto del poder y riquezas que ostenta el rey, resulta clave para el desarrollo de la historia (Sepúlveda, 2012). Se trata de un saber intuitivo, vinculado a la naturaleza, que no depende del poder político ni económico y que, por lo tanto, tendería a

relacionarse preferentemente con los pobres y/o humildes. Esta lógica del mundo al revés, donde el conocimiento sobre los deseos y las emociones, se sitúa por encima de la abundancia material y del poder institucional, da cuenta de un primer troque valórico respecto de la cultura hegemónica, para la cual el tener constituye un eje fundacional.

Frente a esta situación el rey pide la mano de la hija de su compadre, quien accede sin contemplaciones, enviándola inmediatamente al palacio. Se presenta, de este modo, una figura paterna que no actúa con el propósito de proteger a su hija, por el contrario, la expone, para quedar bien con el rey. Así aparece Carmelita en el relato, como un bien que se traspasa de un hombre a otro, como objeto de intercambio-tráfico (Rubin, 1986) y no como sujeto, en este marco relacional definido desde un sistema patriarcal¹⁹. Esto supone, por una parte, la instalación de un cuerpo femenino sexualizado, cuyo sentido fundamental radica en la satisfacción del deseo masculino, y, junto con ello, el establecimiento de una relación de complicidad entre hombres, atravesada por intereses políticos y económicos.

Acá constatamos que la organización de la sociedad se funda en principios rectores como: La negociación entre sujetos masculinos, es decir, relaciones de homosociabilidad que, desde las estructuras de parentesco (Lévi-Strauss, 1981), consolidan una dicotomía radical entre mujeres y hombres. Éstos últimos son los que se relacionan y deciden por la vida de los otros, en este caso de las mujeres, las cuales se posicionan como “bienes preciosos” funcionales para la clasificación y ordenación jerárquica-asimétrica entre los sexos. Su pacto se instala por medio de este tipo de alianza-filiación. En este contexto, el matrimonio es una forma clara

¹⁹ Con este concepto se alude, básicamente, a la hegemonía masculina en las sociedades antiguas y modernas (Puleo, 1995). En tanto, Gayle Rubin (1986) señala que la opresión ejercida por este sistema sobre las mujeres, es sólo parte de la represión de la sexualidad humana y sus formas de satisfacción.

Para Paredes y Guzmán (2014) *“el patriarcado es el sistema de todas las opresiones, todas las explotaciones, todas las violencias y discriminaciones que vive toda la humanidad (...) y la naturaleza, históricamente construidas, sobre el cuerpo sexuado de las mujeres”* (p.77).

y gráfica del contrato social que nos señala Carol Pateman²⁰. En el camino al palacio, Carmelita va llorando asustada, pues cree que el torito la matará. Con esto no sólo se refuerza la noción de lo femenino sometido al poder masculino, sino que, además, se enfatiza su carácter pasivo, al “dejarse llevar” al palacio, exaltándose también, ciertos aspectos de la expresión afectiva, que tienden a asociarse con lo femenino, como la tristeza y el temor.

Esta alusión da cuenta de cómo las mujeres visualizan las experiencias de pareja, donde la violencia, “Ella cree que la matará”, es parte constitutiva del imaginario. Esta creencia de Carmela, expresa lo sucedido en el mestizaje, donde las relaciones entre hombres y mujeres se tiñen de encuentros agresivos, a la fuerza, sin consentimiento. La noción de la sensualidad lasciva y disponibilidad sexual de las mujeres racializadas, así como la asimilación del cuerpo femenino con el territorio por conquistar, son lugares comunes en el imaginario colonial, que van sustentando la instalación de la violencia sexual, como parte integral de las relaciones mestizas (Viveros, 2009).

En este trance Carmelita se encuentra con una vieja, quien la consuela y le revela que el torito es un bello príncipe que está encantado, y que no le hará ningún daño. La vieja le entrega a Carmelita fósforos y un cabo de vela, para que alumbre al príncipe cuando éste ya esté dormido. Esta figura femenina que llega a Carmelita con consuelo, consejo y ayuda, parece guardar un saber privilegiado, particularmente sobre los afectos y la magia. Junto con ello, su función de contención emocional, podría asociarse con lo materno.

Lo interesante del personaje de la anciana es que evidencia que las mujeres poseen lugares asociativos para apoyarse en sus proyectos. El término italiano,

²⁰ Para Pateman (1995) el contrato sexual, correspondiente a la esfera privada, es un elemento ineludible para la subordinación de las mujeres. Esta forma de vínculo contractual siempre produce relaciones de dominación y subordinación, al sustentarse en la noción del individuo como propietario. Tales conceptos, individuo y contrato, son categorías patriarcales y masculinas, que excluyen a las mujeres como sujetos del pacto social.

affidamento²¹, es un buen concepto para ilustrar el apoyo femenino fuera de los parámetros familiares y desmitificar que entre las mujeres sólo existen relaciones de envidia y celos. Todo lo contrario, el relato ejemplifica la serie de traspasos y transmisiones, secretos y complicidades que se articulan en este tipo de díada. En definitiva, esta narración otorga una pista de consolidación de núcleos femeninos que ayudan a la existencia y mejor vivir para las propias mujeres, como posibilidad real y práctica.

El cuento otorga protagonismo a los pactos femeninos, de sororidad²² y de la transmisión generosa de secretos entre mujeres, que ayudan a calmar dolores y a evitar violencias, alianzas profundas y complejas que los relatos hegemónicos desconocen. Este tipo de pacto es el reverso de los pactos masculinos que se fundan en la obtención de riquezas, o compromisos que son estrategias para la consolidación del poder. Como es lo que sucede en el intercambio-tráfico que este mismo cuento coloca entre el rey y su compadre, padre de Carmelita.

La narración, por tanto, nos proporciona un importante espacio de resistencia, creado-generado por las mujeres, entre mujeres, que se materializa en los obstáculos para su cooperación y apoyo, pudiendo así soslayar dificultades. Este tipo de relaciones y de alianzas nos lleva a pensar en el movimiento feminista, en su multiplicidad de expresiones, donde estos elementos son transformados en posibilidad y acción política (Lagarde, 2006).

Si bien los elementos que la vieja proporciona a Carmelita, no podrían definirse estrictamente como objetos mágicos (Propp, 1981), sí le ayudan a descubrir, en

²¹ Affidamento o afidamiento, concepto que se relaciona con propiciar la confianza, el reconocimiento mutuo de la autoridad y el apoyo entre mujeres (Colectivo de la Librería de Mujeres de Milán, 1991).

²² *“La sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer”* (Lagarde, 2006, p. 126).

tanto iluminan, un cuerpo masculino sexualizado, ante el cual queda totalmente embelesada. Debido a ello, Carmelita no se percata y deja caer cera sobre el príncipe, quemándolo. Éste despierta furioso, concluyendo rápidamente que Carmelita lo ha traicionado. Lo anterior, permite observar varios planteamientos interesantes, entre ellos, el reconocimiento del deseo sexual femenino y la noción de que su expresión resulta conflictiva y/o problemática (Palma, 1991). Además, se muestra lo masculino en tanto cuerpo sexualizado, un cuerpo bello que puede cautivar y ser objeto de admiración, características que, en los relatos, se asocian de manera más recurrente con lo femenino. Aparece también, un aspecto presente en diversas narraciones, el carácter traicionero de lo femenino y la falta de confiabilidad de las mujeres (Sepúlveda, 2012), postura que es claramente enunciada por el príncipe al nombrar a Carmelita como traidora.

A continuación, el príncipe, preso de la ira, se transforma en tordo, uniéndose a otros once pájaros que habían aparecido al aclarar la mañana, y sentencia que Carmelita deberá usar zapatos de fierro para llegar a él. Dicha sentencia puede ser comprendida, hasta este punto de la historia, únicamente como alegoría de un esfuerzo superior para conseguir algo, sin embargo, esto cambiará prontamente. En esta situación apreciamos nuevamente el carácter impulsivo e iracundo del príncipe, aun cuando esta vez su rabia esté atravesada por el dolor, provocado por la presunta traición de Carmelita, y la perplejidad de ella ante la reacción desbordada del primero.

Algo que debemos advertir de esto, es que, si la mujer efectivamente se visualiza como traicionera por parte del sujeto masculino, éste rápidamente se siente con el derecho y potestad de infringir un castigo, por lo general siempre un castigo corporal²³, expresando nuevamente que lo masculino posee dominio sobre este cuerpo-territorio de la mujer.

²³ Basta recordar el castigo que Dios da a Eva por el pecado original: “*En gran manera multiplicaré tu dolor en el parto, con dolor darás a luz los hijos; y con todo, tu deseo será para tu marido, y él tendrá dominio sobre ti.*” (Génesis, 3:16).

Una vez que el príncipe se va volando con los tordos, Carmelita queda desolada, dejando de comer y de hablar por varios días, lo que puede ser leído como una forma de negar el cuerpo, de castigarlo por desear, y de privarse no sólo de la satisfacción inmediata que supone el alimento (Bettelheim, 1994), sino también de su nutrición, fundamental para la vida. El dejar de hablar, es una señal de que “algo” no puede ser dicho, es lo que la corriente feminista psicoanalítica expresa cuando elabora sus teorías, afirmando que el deseo femenino, aún no ocupa el lenguaje habitual. El deseo femenino es lo tabú, lo callado, lo resguardado, lo que la cultura no nombra, de ahí su emergencia como mudez, como silencio y experiencia corporal de privación (Kristeva, 1988).

Sin embargo, dejar de hablar, también es un resguardo de la propia Carmela, que decide, a pesar de todos los esfuerzos que se hacen para que ella retome su oralidad²⁴. Optar por callar implica poner una barrera para el contacto con los otros, situándose, de esta manera, en un espacio aislado, un espacio propio. Si bien esto generalmente es pensado en el análisis literario, como lo femenino asociado a la tristeza y la espera, aquí podemos también interpretarlo como un acto de renuncia femenina, una medida calculada para no hacer público su deseo. Me privo de comer y hablar, pero despojo a los demás de la posibilidad de saber cuál es mi deseo, sigo siendo el eterno misterio (Freud, 1990), un sujeto que no es cognoscible por completo.

Esta situación se modifica cuando Carmelita se abre al contacto con otros, gracias a la intervención de una anciana, sirviente del rey, quien, a través del humor, logra vincularse con ella y conocer el motivo de su tristeza. Si bien Carmelita inicialmente no tenía esperanza alguna de que la anciana pudiese ayudarla, ésta insiste en que “entre las viejas” pueden remediar algo.

Al igual que en el camino a palacio, es una anciana quien consuela y aconseja a Carmelita, una mujer vieja portadora de un saber ligado a la magia y a los afectos,

²⁴ El rey intenta reiteradamente, a través de sus súbditos, hacer hablar a Carmelita, para obtener información sobre el príncipe, pero no lo consigue.

y quien, además, se relaciona con ésta a partir del amor y del cuidado, y no desde la necesidad y/o el deseo de obtener beneficios o autosatisfacción. Desde este marco, nuevamente la narración pone en un lugar protagónico el contacto entre mujeres para superar y transformar una situación de dolor, de agobio. Carmelita sale de su encierro a través de la relación intra-género que le ofrece una mujer mayor, quien abre el contacto a través del humor, otro tipo de manufactura de la palabra. Para Salinas (2007) el humor y la risa, propios de la cultura popular chilena, de su *ánima*²⁵, son la clave para deconstruir las dicotomías que instala la modernidad/colonialidad, que invalidan y procuran destruir la diferencia, pensada siempre desde una identidad elaborada por la cultura central euro-norteamericana. Gracias al humor, encarnado en la vieja, las mujeres se “encuentran” y, en este caso específico, Carmelita puede seguir con su vida.

El relato, continúa con el consejo de la anciana, que tras escuchar lo sucedido con el príncipe, le indica que mande a hacer cuatro pares de zapatos de fierro. Una vez que obtiene los cuatro pares de zapatos, Carmelita parte en un viaje personal, este momento del relato marca un punto de inflexión para el personaje y también para el desarrollo de la historia, pues ésta se posiciona como heroína y decide ir en busca del príncipe (otro reverso de los cuentos occidentales clásicos, donde la mujer, la princesa, es la que espera que la busquen y encuentren). Esta heroína (Propp, 1981), parece dejar atrás la pasividad que hasta ese momento ha caracterizado a lo femenino en general. Su decisión, guiada principalmente por sus sentimientos e intuición, la lleva a emprender este viaje a lo desconocido, a ser parte de la aventura, a ser la protagonista, un movimiento, que descoloca y saca del lugar tradicional a la mujer, en tanto construcción simbólica.

Después de mucho caminar con los zapatos de fierro, Carmelita llega hasta la madre del Puelche²⁶, es decir, la cordillera de los Andes, y le pregunta por los doce tordos, ésta le aconseja que espere a su hijo, quien, como viaja mucho,

²⁵ Este concepto hace referencia al aspecto dinámico de la personalidad, que modifica el mundo a través del sentido del humor y la alegría (Jung, 1970).

²⁶ Viento que sopla desde la cordillera de los Andes hacia el poniente.

puede tener información. Por tercera vez, es otro interlocutor femenino quien aconseja y da directrices a la protagonista. Carmelita sigue las indicaciones de la vieja y se esconde para que el viento puelche no la devore. Lamentablemente, el puelche no sabe dónde están los doce tordos y señala que, tal vez, el sur sepa de ellos.

Entonces, Carmelita viaja al sur calzada de hierro, luego hasta el mar y, finalmente, al norte, completando su periplo con el uso de los cuatro pares de zapatos. En todos estos lugares se repite la dinámica en que la protagonista se relaciona con las madres de los vientos, que son viejas, y recibe información, de manera indirecta, pues permanece oculta, por parte de los hijos de éstas. De esta forma, Carmelita, como encarnación de lo femenino, logra comunicarse no sólo con otras mujeres, sino también con seres de la naturaleza, que representan fuerzas femeninas, consolidándose el pacto femenino anunciado en todo el cuento, pero que, además, sobrepasa el nexo entre lo humano, para expandirse hacia lo natural.

El vínculo entre lo femenino y el cuidado/conocimiento de la naturaleza es histórico-ancestral, y se ha manifestado de manera consistente en diversos movimientos medioambientales y feministas (Santana, 2000), en cuyo contexto emergen notables mujeres, como la ecofeminista india Vandana Shiva, la feminista y activista indígena Berta Cáceres en Honduras, y las hermanas Nicolasa y Berta Quintremán en Chile, quienes lucharon incansablemente contra la construcción de la Central Hidroeléctrica Ralco, entre muchas otras líderes.

Quisiera referirme, también, a otro elemento interesante que propone el cuento: Los zapatos de hierro, los cuales adquieren un significado, pues denotan el gran esfuerzo que representa para Carmelita el traerlos. Su uso concreto, físico y encarnado, acompaña o se entrelaza con el proceso de aprendizaje y superación personal que vive Carmelita, radicalizando la pesadez y/o dificultad que éste supone. El hierro es, además, una herencia colonial y símbolo de la conquista

(Stein y Stein, 1970), de manera que los zapatos de este material son el utensilio que evidencia la conquista de Carmela sobre sí misma. Junto con esto, nos remiten al camino y las huellas, no tan fáciles de borrar, mostrando a nuestra protagonista como iniciadora de un trayecto, pudiendo instalarse como referente para otras mujeres.

Los vientos, por su parte, representan a la naturaleza salvaje, indomable, tanto femenina como masculina, que encierra un conocimiento inaccesible de forma directa para los seres humanos. Es interesante la presencia de estas fuerzas naturales que superan las dicotomías genéricas, que fluyen, encarnando una existencia “trans”. Esta posibilidad de tránsito supone una ruptura respecto de la lógica colonial/moderna, que transforma el dualismo sexo-genérico, entendido como una variante de lo múltiple, en el binarismo del Uno (universal, “neutral” y canónico), y su otro (que aparece como sobra, carencia, margen), clausurando la disponibilidad para circular entre posiciones (Segato, 2011). Los vientos, en cambio, viajan, no se pueden atrapar y, además, pueden ser amenazantes y destruir. Esta noción de lo magnífico e incontrolable de los vientos, es armónica respecto de los significados que se les suele atribuir en otros relatos, donde se los vincula con manifestaciones sobrenaturales que representan designios de los dioses, y se les asocia, como en este cuento, con los puntos cardinales (Montecino, 2005 y 2015).

Las madres de los vientos, en tanto, aparecen más ligadas a la tierra, sirviendo de vínculo entre nuestra heroína y los hijos de éstas, afirmando la noción de lo femenino como fuerza mediadora. Su representación como ancianas, que ayudan sostenidamente a Carmelita, nos hace pensar que lo materno reaparece constantemente como mandato y función primordial (Lagarde, 2005), ligado a la protección, la mediación afectiva, el cuidado y la alimentación, de tal manera que invitan a sus hijos, los vientos, a refugiarse y comer para calmarlos antes de conversar.

Finalmente, el viento norte es quien tiene noticias sobre la ubicación de los tordos. Es así como Carmelita descubre que se encuentran en un caletón²⁷, con un maitén²⁸ en la orilla. La madre del norte le cuenta que los tordos vuelven a su refugio a las cinco de la tarde, se paran en el maitén y luego se meten debajo del caletón. Una vez adentro, ingresan en una fuente con agua y se desencantan, transformándose en príncipes, de esta forma, pasan a los comedores, excepto uno, que tristemente se lamenta: “Si llegara la Carmelita, me desencantaría²⁹ yo”.

Cabe destacar que las fuentes han sido consideradas como lugares sagrados por diversas tradiciones, pues el agua fertilizadora puede emerger desde las profundidades de la tierra, asociándose con divinidades subterráneas (Biedermann, 1993). Las aguas purifican, limpian son un elemento canónico de sanación. En este caso, a esta noción de sacralidad se vincula también un poder mágico, que desencanta, que cura.

El relato da cuenta en este punto de un revés estructural que anuncia anteriormente por medio del viaje de Carmelita pero que ahora retoma con más fuerza, al otorgarle a la mujer el don del desencanto. Así, a diferencia de los cuentos de la tradición oral europea, donde la mujer suele esperar su “rescate” e incluso retorno a la vida por parte del hombre (Ruiz, 2014), aquí es Carmelita quien viaja y busca su proyecto³⁰, siendo ella, además, la única que puede desencantar al príncipe. La alegoría trazada es que un personaje femenino, aunque con mucho esfuerzo y sacrificio, por lo zapatos de hierro, es protagonista de su historia, erigiéndose una construcción que se contrapone al imaginario occidental tradicional. A través de estas acciones, Carmelita no se configura como lo otro (De Beauvoir, 1990), por el contrario, se realiza y trasciende, ya no es una

²⁷ Especie de refugio entre las rocas.

²⁸ Árbol chileno, de la familia de las celastráceas, que crece hasta ocho metros de altura, de hojas dentadas, muy apetecidas por el ganado vacuno, flores monopétalas, en forma de campanilla y de color purpúreo, y madera dura, de color anaranjado.

²⁹ Transcripción hecha por Yolando Pino (1950, en Sepúlveda, 2012).

³⁰ Para Sartre (1985) el ser humano es un proyecto que se vive subjetivamente, y que será, ante todo, lo que él mismo ha proyectado ser.

inmanencia, algo insustancial, sino aquella que urde la trama y tránsito donde se coloca todo el escrito.

Siguiendo lo propuesto por Sartre (1985), es posible observar cómo progresivamente se va haciendo cargo de sí misma y asumiendo la responsabilidad de su propia existencia. Conviene aclarar que esta responsabilidad no se entiende singularmente, *“cuando decimos que (...) es responsable de sí mismo(a), no queremos decir que (...) es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres (y mujeres)”* (p. 16), comprensión que concuerda con la relevancia del vínculo con otros/as, aspecto que ya hemos mencionado.

En consonancia con lo esto, Carmelita vuelve al palacio a buscar a la vieja, con el propósito de que ésta le acompañe a encontrar al príncipe. Esto nos habla de que no estamos frente a una protagonista individual, pues para conseguir su propósito busca ayuda de otra mujer, configurando un proyecto colectivo, que se desarrolla en conjunto, marcando así otra diferencia respecto de cómo los personajes masculinos suelen llevar a cabo los suyos.

La anciana le pide, entonces, un poco de harina para hacerse una tortilla, este hecho muestra la importancia de la alimentación, ellas deben nutrirse mientras realizan su misión, pues no son personas ajenas al mundo material, necesitan refugiarse y comer. Adicionalmente, la alimentación da forma a pautas identitarias, que permiten forjar un sentido de pertenencia (Franch, 2008), asociado, en este caso, a la complicidad y a la alianza entre mujeres. Ambas emprenden el viaje, sentadas sobre una yegua y con la tortilla por delante. En medio del camino cae la tortilla y rueda por la quebrada hasta llegar al caletón. En ese momento, la vieja le indica a Carmelita que se refugien en él y coman la tortilla. A partir de esta situación es posible colegir, que la anciana llevó la tortilla con la intención no sólo de alimentarse, sino también de encontrar el caletón, hilando sabiamente en torno

al alimento, la exploración y el conocimiento de la naturaleza, en particular de la tierra.

Es la relación de colaboración y afecto con la anciana, junto con la entrega gratuita y solidaria de ésta (Sepúlveda, 2012), la que permite a Carmelita llegar al refugio de los tordos. Dicho vínculo, nos permite comprender lo femenino en este relato, desde una mirada relacional, ligado a la noción de colectividad y comunidad, aunque se trate sólo de dos personas.

Podemos hacer una lectura en términos psicoanalíticos, desde donde es posible plantear que la joven, con su ímpetu y emotividad, y la anciana, con su sabiduría y entrega, no corresponden simbólicamente a dos personas, sino más bien a partes de un mismo aparato psíquico, que deben integrarse y trabajar unidas para resolver la situación y lograr un aprendizaje (Bettelheim, 1994).

A las cinco de la tarde regresan los doce tordos al caletón, Carmelita escondida puede ver como el príncipe se queda aparte del grupo y repite con tristeza que, si ella estuviese ahí, él se desencantaría, entonces le dice: "Aquí estoy, corazón". Con esto se desencantan los doce tordos y Carmelita se queda con el príncipe. De este modo, Carmelita movida por el amor logra recuperar y liberar al príncipe, situación que complejiza la comprensión de la relación entre el rol activo y potencialmente transformador del personaje, y la reproducción del rol esperado de la mujer, en cuyo marco el amor romántico se establece como máxima (Lagarde, 2005).

Vinculado con esta tensión, uno de los aspectos más llamativos de este relato, es que desde el título se nos presenta como protagonista del mismo al príncipe, sin embargo, considerando lo planteado por Propp (1981) respecto de las características o, más bien, las funciones del héroe, quien se sitúa en dicho lugar simbólico es Carmelita, enfrentando desafíos, emprendiendo viajes y, finalmente, resolviendo el conflicto.

Nos encontramos así, ante un personaje masculino pasivo, que espera ser desencantado, y un personaje femenino activo que, movido por el amor, supera todos los obstáculos. Este último punto exige una reflexión más profunda pues, si bien Carmelita actúa en función del amor, la culpa y las demandas de otros, elementos que suelen asociarse a lo femenino hegemónico, igualmente es un personaje que se torna enérgico-laborioso, desarrollando progresivamente su autonomía e independencia, abandonando el espacio seguro y conocido, y vinculándose con otros/as en relaciones de cooperación y afecto. Esto implica que, aun cuando el relato en tanto nombre del cuento, *El torito de los cachitos de oro*, no plantea un cuestionamiento del orden hegemónico, en términos del rol esperado de hombres y mujeres, sí presenta rupturas y otras posibilidades, ejemplificadas en el viaje solitario y la aventura de la mujer, sumado al establecimiento de alianzas entre lo femenino (humano o natural).

Otra observación es cómo las categorías de género y edad se cruzan, dando lugar a construcciones diferentes, en el caso específico de lo femenino, las mujeres mayores presentes en el relato representan la sabiduría, vinculada al conocimiento de la naturaleza, de lo humano y de la magia, además, simbolizan lo materno, ligado al cuidado de la vida y al afecto, mientras la mujer joven aparece signada por el deseo masculino, en tanto cuerpo sexualizado, y por el amor romántico como meta inexorable. A diferencia de las mujeres mayores, el rey, un hombre mayor, desconoce los aspectos mencionados y debe recurrir al saber de uno de sus sirvientes para comprender al torito, utilizando luego su poder y contactos para satisfacer a este último. Asimismo, el hombre joven, encarnado en el príncipe, se caracteriza por la impulsividad y la búsqueda de autosatisfacción.

Nos encontramos con una construcción de lo masculino que se posiciona desde el sometimiento, la demanda y su dependencia de y hacia lo femenino. Esto es visible, en el deseo del torito de casarse, la petición del rey de la mano de Carmelita, la entrega que hace de ella su padre y el desencantamiento del príncipe gracias al amor de ésta. La lectura que propongo de la relación genérica de lo

femenino y lo masculino, se relaciona con lo masculino en falta, en tanto príncipe encantado, que transita por el agua, la tierra y el aire (como toro, humano y tordo), que carece de algo que Carmelita le proporciona (sexualidad, afectividad).

La visibilización y el énfasis en la falta masculina se contrasta con lo propuesto por Freud (1990), quien tiende a pensar lo femenino fundamentalmente a partir del *destino* de asumirse en falta, es decir, de subjetivar la castración, cuya salida esperada supondría un desplazamiento desde la envidia (del pene) hacia el deseo (de la maternidad).

Al mismo tiempo, lo masculino se posiciona en el lado de la bestialidad, de lo animal, el toro, específicamente, es un animal que se relaciona con la fuerza y que posee características donde lo racional no es lo protagónico. Es la mujer quien va ideando estrategias, tornándose mente y no sólo cuerpo, lo cual representa otro revés respecto de las asociaciones simbólicas dominantes, donde se vincula lo femenino con una emotividad descontrolada y con la sexualización del cuerpo (Palma, 1991; Fernández, 2000).

El poder es, sin duda, una dimensión que no podemos ignorar al momento de reflexionar desde una perspectiva de género, y este relato nos proporciona interesantes elementos al respecto. En primer lugar, podríamos referirnos a dos formas básicas de poder, por una parte, el poder público, instituido, representado por los personajes masculinos, el rey, el padre y el príncipe, y, por otra parte, el poder mágico y de los afectos, marcadamente femenino. Dichas “formas de poder” se distinguen, además, por los espacios simbólicos en los que predominan, el poder masculino (institucional, familiar) en lo público y el poder femenino en lo privado. Sin embargo, sería un error comprender sus relaciones de manera dicotómica, pues, aun cuando es posible observar una asimetría de poder, donde los personajes femeninos aparecen como subordinados al poder masculino (Scott, 1996), el poder femenino, mágico y de los afectos, atraviesa los espacios privado y público, y sus alcances finalmente prevalecen también en este último. Lo

femenino, por tanto, no se puede comprender desde una lógica binaria, es más bien algo en tránsito, que ocupa todos los espacios y esfera que sobrepasa las nociones tradiciones graficadas en la distinción privado/público. Desde esta mirada, se deconstruyen las estructuras de sólo dos unidades respecto de la posición de las mujeres.

A partir de tal distinción, emerge otra observación que me parece significativa y que cuestiona los planteamientos de autores como Sepúlveda (2012) y Bettelheim (1994), quienes hacen una lectura patriarcal respecto del valor del espacio público y del espacio privado en los cuentos, y en consecuencia también de las acciones que tienen lugar en cada uno de ellos, limitando de antemano las posibilidades de análisis. Desde sus miradas, el espacio público es entendido como el lugar de lo que importa, de lo verdadero, mientras el espacio privado vendría a representar una trastienda, donde lo nimio tiene lugar. Considero que es un error pensar que lo público y lo privado se corresponden o son reflejo directo de la realidad social, y que, por tanto, así como desde el orden patriarcal se hiperboliza lo público y se niega y desvaloriza lo que acontece en el espacio privado, en los relatos este último también carecería de importancia y estaría siempre subordinado al primero.

En este sentido, me parece que el cuento nos invita a valorar y comprender ambos espacios en términos de su densidad simbólica y de su contribución al desarrollo y resolución del conflicto, es decir, de su significatividad en el marco del relato mismo, lo que permitiría comprender mejor el protagonismo y relevancia de los personajes femeninos, aun cuando la mayor parte de sus acciones ocurran en la denominada “trastienda”.

El desarme de la dicotomía de lo público y lo privado para las mujeres es quizás una de las apuestas más políticas de texto analizado, pues las sitúa en todos los espacios, en lo humano, lo sagrado, la naturaleza, lo familiar y, también, en el viaje por el mundo, las geo- referencialidades sobrepasan lo territorial, lo temporal, otorgando nuevos nudos. Debido a esto, no es posible hablar de un sujeto

encarcelado o circunscrito a una determinada esfera, lo femenino transita, se asocia, dialoga, genera complicidades con otras mujeres y establece relaciones con los hombres. En este ámbito, a pesar de que lo institucional da cuenta de una membresía masculina, encarnada por el rey, es Carmela quien, como personaje, reúne mayor complejidad a lo largo del relato, tornándose en un personaje evolutivo.

Asimismo, aunque, enmascaradamente, el título del cuento coloque como protagonista al príncipe, el nombre de Carmelita posee una tradición particular en el contexto chileno, es común, popular. Todas podemos ser *Carmelas*, por lo que este personaje anuncia lo que la mayoría de las mujeres son y pueden llegar a ser. Carmela, además, nos habla de la Virgen del Carmen, figura central dentro de la tradición mestiza y religiosa chilena, representante del sacrificio y esfuerzo, madre y protectora de toda la nación (Montecino, 2014). La figura de la Virgen del Carmen, como patrona de Chile, es honrada cada 16 de julio, a través de numerosas celebraciones, dentro de las cuales destaca la Fiesta de la Tirana, muestra icónica del sincretismo entre las tradiciones y creencias indígenas y católicas (Uribe, 1976).

Para finalizar, este cuento nos remite a un mandato de la integración de ambos polos (femenino y masculino) como posibilidad, dando referencias de que, para desenmarañar la trama y para que ambos personajes alcancen su plenitud, deben realizar acciones y su deseo en conjunto (Bettelheim, 1994). Las lógicas que actualmente sostienen las comunidades y movimientos indígenas abogan justamente por la complementariedad entre los sexos, pensándose como principio rector de sus colectividades (Paredes y Guzmán, 2014). De ahí que la relación entre hombres y mujeres se caracteriza por la complementariedad, lo cual implica que tanto hombres como mujeres, como términos de la relación, gozan de plenitud ontológica y política (Segato, 2011).

VII.3. CAPÍTULO 2. La monita de palo: El amor y la libertad.

“La monita de palo”³¹ cuenta la historia de una princesa, cuyo padre, el rey, queda viudo y toma la determinación de casarse con ella. Éste le da un plazo de un año para que la joven tome la decisión de aceptar o rechazar su “propuesta”, sentenciando que, si ésta se negase, él la mataría. A partir de esta situación inicial se configura un importante conflicto, pues ella no quiere casarse con su padre y teme, además, por su vida.

De esta manera, la violencia se instala como un contexto en el que se desarrolla la vida de las mujeres y que define marcos estrechos de libertad para ellas, a través del forzamiento y la privación como elementos sustanciales (Hercovich, 2002). De acuerdo con Segato (2003), la violencia ha constituido una condición necesaria para la reproducción de la economía simbólica de poder cuya marca es el género.

En este contexto, es posible identificar diversos e interesantes elementos. Uno de los primeros aspectos que llama la atención, es el planteamiento de la posibilidad de transgredir el tabú cultural del incesto³², pues el padre, explícitamente, demanda que su hija adolescente, ocupe el lugar de su esposa. La existencia de este tabú, presupone una determinada estructura familiar, que se debe resguardar y que se sostiene a través de la prohibición de una serie de relaciones sexuales endogámicas (Butler, 2006). Sin embargo, en esta situación lo que parece primar es la necesidad de que los lugares simbólicos del Padre y de la Madre permanezcan ocupados.

Es relevante, además, situar el incesto como fenómeno y práctica que ocupa un lugar particular en las dinámicas socio-familiares del mundo rural (Cooper, 1988; González, 2006), y que emerge y es dicha en los cuentos folklóricos de esta zona.

³¹ Especie de muñeca de madera de tamaño similar al de una persona.

³² De acuerdo con Lévi-Strauss (1981), el tabú del incesto opera para garantizar la orientación de la sexualidad hacia diversas formas de matrimonio heterosexual. Asimismo, Gayle Rubin (1986) ha sostenido que éste produce ciertas identidades de género específicas y sus correspondientes sexualidades.

En este sentido, el cuento actúa como espejo de aquello que culturalmente se relega del habla oficial.

Situándonos en la época en que fue recopilado este relato, comienzos de los años '50, la presencia de "la mujer de la casa" resulta imprescindible para el sostenimiento de la familia (labores domésticas, crianza de los niños/as y, progresivamente, sustento económico), particularmente en el contexto rural de la zona central de Chile, debido al aumento de la migración campo-ciudad, especialmente de la población masculina, y a la noción de que un "hombre solo" no podría asumir la responsabilidad de todo aquello (Valdés y Rebolledo, 2015). En este sentido, en términos simbólicos, para el rey es fundamental que alguien ocupe el lugar de su esposa-madre, para la conservación de su poder y riquezas.

Por otra parte, la posibilidad real de ocupar el lugar de la madre, se considera catastrófica desde una mirada psicoanalítica, pues supondría no asimilar las normas culturales, que ofrecen un marco de posibilidad para nuestros deseos, respecto de la vida en sociedad, lo que generaría violencia y un profundo sufrimiento (Freud, 1996). El rey, creyendo que su poder es ilimitado y situándose sobre cualquier tipo de mandato social, subyuga a su hija sin ninguna consideración. De este modo, la figura de la princesa se asocia inicialmente, al lugar de la víctima. Identificarse con dicha posición supone el peligro de movilizarse y acabar legitimando la dominación masculina (Niño, 2015).

En último término, el período de un año como plazo establecido, presente en diversos relatos, podría interpretarse como el cumplimiento de un ciclo natural/cultural completo, que supone el paso de las cuatro estaciones y, de alguna manera, el retorno simbólico al punto inicial del conflicto (Bettelheim, 1994).

A continuación, el rey ofrece a la princesa los mejores trajes para el matrimonio, a lo que ella responde pidiéndole un vestido del color del mar y con peces saltando. La dificultad de la solicitud, le proporciona tiempo a la joven, pues el rey debe emprender un viaje y demora cuatro meses en encontrar dicha prenda. Esta

acción de la princesa representa el inicio de su proceso para salir de su posición de víctima, asumiendo una estrategia femenina desde el “no-poder”, una puesta en acto desde los márgenes (Belausteguigoitia, 1995). Además, resignifica la violencia, transformándola en un elemento movilizador para salir de esa situación.

El significado cultural de la vestimenta, sin duda, emerge atravesado por el género y por la clase, teniendo:

“(...) la función de infundir sentido al cuerpo, al añadir capas de significados culturales, que, debido a estar tan próximas al cuerpo, se confunden como naturales. Éste es el caso de las prendas de vestir que no revelan el cuerpo de forma natural, sino que lo embellecen. (...) La indumentaria es uno de los ejemplos más inmediatos y eficaces del modo en que se les da género a los cuerpos, hombre o mujer, y cómo llegan a significar "masculinidad" y "feminidad"” (Entwistle, 2002, p. 162-163).

El vestido da cuenta, además, de que la mujer necesita cubrir su cuerpo, no puede presentarse como un cuerpo desnudo. Junto con ello, se plantea una ruptura respecto de la tradición cultural nacional, en que el vestido de novia suele ser blanco, color asociado a la pureza y a lo virginal (Correa, Alvarado y Espinoza, 1996). No obstante, la princesa propone buscar otro tipo de confección, una que expresa el vínculo entre lo natural y lo cultural, puesto que el matrimonio retorna a él, al quebrantar el tabú del incesto.

A través de este ofrecimiento del rey, se expresa una comprensión de lo femenino asociada a la belleza y al cuerpo. El cuerpo femenino es visto como un bienpreciado, un territorio valioso que encierra un poder particular, es reproductor de vida (De Barbieri, 1993), por lo que debe colonizarse y su belleza resaltarse, de manera que sea correlato digno del poder y riquezas del rey.

Por otro lado, resulta interesante que no se trata de cualquier vestido, sino de uno que contiene elementos de la naturaleza, he ahí su belleza y particularidad.

Empero, es una parte de la naturaleza que ha sido elaborada culturalmente, en la confección de un traje. De este modo, el vestido, en tanto símbolo, es una forma de integración armónica de ambas dimensiones, con las cuales la princesa requiere relacionarse. La comprensión de la continuidad ontológica entre naturaleza y cultura, propia de la cosmovisión de diversos pueblos indígenas de Latinoamérica, propicia el quiebre de la dicotomía entre ambas dimensiones, ajustada a la modernidad/colonialidad, noción que ha conducido sistemáticamente a la negación tanto de las mujeres como del ambiente (Fernández, 2010).

Mientras el rey se encuentra de viaje, la princesa sale del palacio y acude llorando donde una anciana llamada Carmen, para pedirle consejo y evitar el matrimonio. Ésta le sugiere que cuando su padre regrese, le pida un vestido del color del cielo, con el sol, la luna y las estrellas, una prenda difícil de hallar, con el propósito de conseguir más tiempo para buscar una solución.

Vemos en esta secuencia cómo la sororidad se encarna en la relación entre la princesa y Carmen, manifestándose como voluntad de apoyo que nutre y se fortalece frente a la posibilidad inminente de violencia (Riba, 2016). Esta anciana que transmite a la joven su sabiduría y le brinda contención emocional, vive fuera del palacio, símbolo del poder masculino institucional. Por tanto, este personaje se mueve en otros espacios y responde a otras lógicas, requiriendo que la princesa quebrante los límites del palacio para llegar a ella, lo que constituye tercera forma de resistencia (Belausteguigoitia, 1995). Junto con esto, la coincidencia entre el consejo de la anciana y la estrategia inicial de la princesa, confirma que su intuición estaba bien encaminada.

Con respecto a la particularización de la anciana mediante un nombre propio, como señalé anteriormente, el nombre Carmen guarda una profunda densidad simbólica en el imaginario mestizo de la zona central rural, vinculándose con la figura de la Virgen del Carmen, alegoría de protección maternal y divina (Montecino, 2014).

No pasa mucho tiempo desde que el rey regresa con el primer vestido, cuando debe partir nuevamente en busca del segundo, demorando otros cuatro meses. La princesa aprovecha esta ocasión y se dirige llorando a la casa de la anciana, quien le aconseja que vaya al pueblo y le pida al maestro José que le haga una *monita de palo*, diciéndole que fue la viejecita Carmen quien la envió. Allí se dirige la princesa, el maestro acepta el encargo y le señala que estará lista en ocho meses.

Encontramos en esta secuencia elementos que se reiteran, como el llanto desconsolado de la princesa, que refuerza una construcción de lo femenino asociado a la posición de víctima y al desborde de ciertas emociones, como el temor, la angustia y la tristeza. Sin embargo, la protagonista logra salir de ese lugar simbólico, otorgado en el relato, descubriendo y encontrando en la relación con otra mujer la calma necesaria, que en su relación de apoyo y complicidad alcanzan nuevas posibilidades de acción.

También, se incorpora un nuevo personaje, el maestro José, un hombre del pueblo que trabaja la madera. La cultura popular de la zona central, ineludiblemente mestiza, incorpora de manera importante elementos provenientes del imaginario católico (Salazar, 1991). Tal como plantea Montecino (2005 y 2015), en diversas narraciones los ancianos pueden encarnar a distintas divinidades o espíritus. De aquí se desprende que este personaje representa ni más ni menos que a San José, quien, según se dice, igualmente era carpintero.

Sumado a su carácter sagrado, este personaje representa lo masculino desde una posición absolutamente contraria a la del rey, encarnando a un hombre del pueblo, bondadoso y sabio, que acoge la princesa. Con esto, surge una nueva posibilidad de relación entre lo femenino y lo masculino, donde la ayuda, en términos de Sepúlveda (2012), gratuita y solidaria adquiere lugar.

Luego de visitar al maestro José, la princesa vuelve al palacio, escoltada por los sirvientes del rey, quienes la vigilan constantemente, pues éste quiere mantenerla oculta. No obstante, ella sale escondida para ir nuevamente a la casa de la

anciana. Restan sólo cuatro meses para que se cumpla el plazo establecido por el padre. Entonces, Carmen le indica que, al regresar el rey, le pida el vestido más lindo del mundo, del color de la tierra y con todas las flores que existen.

El ocultamiento que pretende hacer el padre de la princesa y la vigilancia permanente a la que la somete, además de ser vivenciados como formas de violencia por ella, dan cuenta de un discurso donde represión y protección se asimilan y confunden. Como plantea Heritier (1991):

“Hay un discurso negativo que presenta a las mujeres como criaturas irracionales e ilógicas, desprovistas de espíritu crítico, curiosas, indiscretas, parlanchinas e incapaces de guardar un secreto, (...) esclavas de su cuerpo y de sus sentimientos, poco aptas para dominar y controlar sus pasiones, inconsecuentes, histéricas, volubles, poco confiables, hasta traidoras” (p.92).

Tales significaciones se inscriben en el cuerpo femenino, legitimando la dominación masculina, en este caso se le asigna un valor reproductivo/sexual, que se articula con la noción de debilidad y volubilidad, lo cual justificaría para el rey la necesidad de ocultar y vigilar a su hija. Frente a esto, hacer comunidad entre mujeres aparece como una forma de resistencia a la violencia, que se opone a la lógica colonial/moderna que potencia el individualismo (Paredes y Guzmán, 2014).

En relación con los tres vestidos solicitados, éstos constituyen representaciones del mar, el cielo y la tierra, que pretenden condensar su belleza y la vida en ellos. También actúan como vínculo simbólico entre la princesa y los elementos de la naturaleza, agua, aire y tierra, los cuales, desde una interpretación psicoanalítica, pueden representar los instintos, impulsos y deseos primarios, los ideales y valores, y la posibilidad de situarse firme en la vida, respectivamente. Esto adquiere mayor relevancia si consideramos que una de las tareas fundamentales de los héroes y heroínas de los cuentos, suele ser el logro de la integración de estos distintos aspectos de su personalidad (Bettelheim, 1994).

Durante la espera por el tercer vestido, la princesa se encuentra muy angustiada, llora todo el tiempo e interroga continuamente a la anciana, sobre la llegada de su padre y la entrega de la monita de palo. El rey vuelve exactamente el día antes de que se cumpla el plazo y le informa a la joven que al día siguiente se llevará a cabo el matrimonio. A la medianoche, ella acude llorando a la casa de la anciana, quien le entrega la monita de palo que José le había hecho. De esta manera, la princesa entra en la monita de palo y se va sentada en su interior, junto con los vestidos que el rey le había regalado. La anciana le aconseja que busque un trabajo, pero sólo en la cocina, y le proporciona una varillita de virtud³³.

El carácter divino de la anciana Carmen, se expresa no sólo en la sabiduría con que aconseja a la princesa, sino también en la entrega de un auxiliar mágico, la varillita de virtud, que cumple los deseos de la heroína, permitiendo que la bondad triunfe sobre el mal (Propp, 1981).

Otro aspecto interesante es que, de acuerdo con la recomendación de la anciana, la princesa sólo puede trabajar en la cocina, espacio simbólico que se relaciona con el sostenimiento de la vida y con la creación y transmisión cultural, atravesado, a su vez, por repartos de género y clase (Montecino, 2006). Por consiguiente, para la princesa ésta puede representar tanto un lugar de aprendizaje como de protección, pues los “poderosos”, encarnados por la realeza, no entrarían en el lugar de la servidumbre. De este modo, en un gesto que revesa las lógicas hegemónicas, la cocina y sus prácticas son visibilizadas e investidas de importancia en este relato. El espacio de la cocina será el refugio de la princesa, aquel lugar que, por su posición de clase, queda fuera de los márgenes y acciones tanto de los hombres como de las personas con poder y clase real.

La princesa, como monita de palo, se encuentra con el rey, que va con sus sirvientes en su búsqueda. Mas, éste no la reconoce y piensa que es una vieja, a quien le pregunta si ha visto a la princesa. Luego de ello, la princesa continúa su

³³ Varita mágica que cumple los deseos de quien la sostiene.

camino y encuentra trabajo en la cocina de un palacio, en el cual permanece unos pocos días, pues no puede resistir las burlas de los reyes y de las princesas que allí habitan.

A partir de este momento, la princesa emprende un viaje personal, para el cual es fundamental la ayuda que ha recibido de Carmen y José, sin embargo, esta vez, el recorrido debe hacerlo por sí misma. Al comienzo se encuentra con su padre, quien no la reconoce, esto nos muestra, por un lado, la escasa capacidad perceptiva del rey y, otro lado, que el valor que tenía para éste la princesa se relaciona ineludiblemente con su cuerpo y su poder reproductivo, lo cual se desvanece tras la monita de palo, que le otorga la apariencia de una anciana y de una mujer que no posee su mismo estatus y prestigio

En segundo lugar, a partir del encuentro con otros miembros de la realeza, en el primer palacio al que llega, se establecen dos dicotomías básicas y radicales, belleza/fealdad, en términos de la apariencia física, y riqueza/pobreza, en el ámbito material, dichas divisiones se cruzan con el género, situando a la princesa/monita de palo en el lugar más bajo de las categorías sociales, como mujer, anciana, fea y pobre, quedando expuesta, por tanto, a la violencia que ejercen sobre ella. Empero, es preciso identificar que la princesa transita por esas categorías, trascendiéndolas gracias a su disfraz de monita de palo, aun cuando este movimiento no sea un proceso fácil para ella.

Ante todo, la belleza no responde exclusivamente al aspecto físico, sino que se relaciona preferentemente con la bondad, la princesa no es bella únicamente por su apariencia, oculta tras la monita de palo, continúa siendo bella, precisamente porque es buena. En este “mundo al revés” del cuento, los ricos pueden tenerlo todo en lo material, pero no son valorados positivamente a partir de sus características personales. Los humildes, en cambio, como Carmen y José, poseen grandes dones que los hacen personas de valor, incluso a pesar de ser pobres. Esta oposición entre el tener y el valer, muy recurrente en diversos

cuentos folklóricos chilenos (Sepúlveda, 2012), rompe con la cultura hegemónica, estableciendo que la valía de una persona, no radica ni en sus bienes, ni en su apariencia, sino en su bondad, una capacidad que nadie tiene el poder de arrancarle.

Esta propuesta otorgada releva justamente a aquellas personas que en la vida cotidiana están en los márgenes, no poseen títulos ni nobleza; lo que hace el cuento mediante estos mensajes, es valorar y reconocer aspectos y valores que en la práctica son desapercibidos o no considerados por quienes detentan el poder. La narrativa es una estrategia en sí para poder ver los anversos que en la vida no se tienen.

Tras dejar el palacio, la princesa camina por largo tiempo y siente hambre, por lo que le pide a la varillita de virtud los más ricos manjares para comer, los cuales le son concedidos. Vemos aquí cómo la magia y la subsistencia forman parte de una diada inseparable, que da cuenta de la importancia de la lucha por el sostenimiento de la vida para la cultura popular (Salazar, 1991). Luego de comer, continúa caminando hasta encontrar otro palacio donde se requiere una cocinera. En dicho castillo viven, junto al rey y la reina, tres príncipes y tres princesas. Al igual que en el palacio anterior, todos se burlan de la fealdad de la monita de palo, excepto Octavio, uno de los príncipes, quien desde el principio sospecha que alguien más se esconde tras esa apariencia, por esto le deja una nota entre las flores que ella cambia cada día en su habitación. Sin embargo, ella rompe el papel sin leerlo y, por ende, no responde.

Considero relevante detenernos en el alimento que proporciona la varillita de virtud a la princesa/monita de palo, pues, además de su importancia nutricional, la comida suele tener en los relatos un carácter sagrado (Montecino, 2005 y 2015), lo que sería consistente con el hecho de que sea Carmen quien le haya dado este auxiliar mágico, “nutriéndola” espiritual y afectivamente, aun sin estar físicamente presente.

La alimentación es representada como un espacio que no puede dejar de mencionarse en tanto necesidad. El comer de la protagonista es algo que no puede olvidarse dentro del cuento en sí. Es lo que le otorga fuerzas a la princesa/monita de palo, aquello que la mantiene viva y que otorga criterios de posibilidad y existencia. Esta función de alimentar y nutrir es denostada en la academia, específicamente por las ciencias sociales³⁴, como quehacer, no obstante, desde la narración oral se nos impone y recuerda fehacientemente su posición fundamental para el desarrollo y construcción histórica.

Por otro lado, nos encontramos con Octavio, quien aporta nuevos elementos para la comprensión de lo masculino en el relato, como la intuición y la inteligencia, que supone observar más allá de las apariencias; es también, un hombre joven, capaz de desmarcarse de los juicios y burlas de su familia respecto de la monita de palo, enfrentando, como veremos, las consecuencias negativas de su postura.

Por su parte, la negativa de la princesa/monita de palo a responder, o siquiera leer la nota del príncipe, puede ser comprendida, por una parte, como una manera de defenderse frente a un potencial ataque, una posible burla o trampa de éste, y, por otra parte, como una actitud recatada y prudente, propia de una buena mujer, en el marco normativo/valórico de la religión católica que ésta profesa, de cuyos textos fundacionales se desprende, para la mujer, el mandato de trascender el sexo (Bremer, 1968).

Un día la princesa decide ir a misa, pues le gustaba mucho asistir, para ello se pone el vestido del color del mar y con peces saltando, y pide a la varillita de virtud un coche y lacayos. Todas las princesas se encuentran en la iglesia y quedan sorprendidas ante tan bella princesa y tan lindo vestido. No obstante, el príncipe piensa que no se trata de una princesa cualquiera, sino de la monita de palo, e intenta seguirla, sin lograr alcanzarla. Hay en esta secuencia, al menos, dos aspectos interesantes. En primer lugar, la asistencia a misa de la princesa nos

³⁴ Para mayor información ver los trabajos reunidos en *Cuerpos, domesticidades y género. Ecos de la alimentación en Chile* (Montecino y Franch, 2013).

habla de su religiosidad, la que proporciona elementos de contextualización para el reconocimiento y socialización de la elite (León, 2013). Es en esta esfera donde puede ser vista y admirada, justamente por aquellos(as) que la desprecian como mona de palo. En segundo lugar, se refuerza la noción del príncipe Octavio como personaje intuitivo, cuya comprensión trasciende las apariencias, hablamos de un masculino que percibe aspectos que los demás no ven y que es capaz de valorar una “doble naturaleza” femenina (Pinkola, 2009), representada por la princesa/monita de palo.

Posteriormente, el rey del palacio, padre de Octavio, ordena que sus hijos e hijas contraigan matrimonio. El padre ocupa aquí el lugar de la ley, reforzando la asociación expresada desde el psicoanálisis (Lacan, 2005), al evidenciar que es esta figura simbólica la que ostenta el poder de llevar a cabo las directrices institucionales, que permiten sostener el statu quo, un poder jerárquico que estructura las relaciones y delimita las posibilidades (Bonan y Guzmán, 2007; Bartky, 2016). Así toda la prole buscará a sus futuros/as parejas, menos Octavio, quien decide que se casará con la mona de palo. Por esta razón, su familia lo rechaza y maltrata, impidiéndole comer junto a ellos y entregándole ropa en mal estado.

El castigo por transgredir los límites de lo posible es severo y apunta a desbaratar el nuevo lugar/tránsito identitario (Butler, 2006), privando al príncipe tanto de la nutrición como de la vestimenta asociadas a su “vida anterior”, como miembro coherente de su familia. Negar el comer a Octavio en la mesa es un símbolo radical de que ya no pertenece a la familia. El principio de comensalidad articula que quienes comen y beben juntos en un mismo sitio, son justamente aquellos seres con los cuales se poseen lazos y filiaciones (Grignon, 2012). Esto es afianzado al otorgar ropas raídas demostrando su pérdida de privilegios y posición de clase. Octavio es despojado de todo bienestar, pero sobre todo de pertenecer a la estirpe de la cual nació.

De esta manera, por oponerse a los códigos familiares y a los mandatos de clase que se sostienen desde la tradición nuclear, Octavio es negado, pese a ello, el personaje no retrocede, manteniendo su decisión. En esta situación adversa, el amor de la princesa/monita de palo lo ayuda y, de alguna forma, lo salva, pues, con la ayuda de la varillita de virtud, construye para él un comedor con los más deliciosos pasteles.

Cuando el príncipe le comunica a la princesa/monita de palo que se casará con ella, ésta levanta, gracias a la varillita de virtud, un magnífico palacio de plata. En diversos relatos se utiliza la plata como forma de protección contra el mal y, también, como símbolo de riqueza que permite casarse (Biedermann, 1993), siendo ambas referencias plausibles, para comprender que éste fuera el material escogido para el palacio. Todos quedan admirados ante tan bella construcción y se preguntan a quién pertenecerá.

El día del matrimonio todos son invitados al palacio de plata, donde se encuentra el príncipe, al verlo su padre, se arrepiente de todos los malos tratos que su familia le infligió y le pide perdón hasta desmayarse. Sin embargo, Octavio opta por no perdonarlo.

De esta escena llama la atención el desborde emotivo masculino, particularmente de un personaje que, como vimos con anterioridad, se ha situado en el lugar de la ley. Una hipótesis que sugiero es que nuestra cultura mestiza, marcada por la ausencia paterna/masculina, en algún lugar conserva la esperanza de que ésta se convierta en presencia, de manera que el arrepentimiento del rey podría ser la manifestación deformada del deseo inconsciente de recibir la empatía y el afecto del padre.

Mientras la actitud de Octavio ante las disculpas de su padre, puede ser interpretada como una expresión de rencor hacia él y su familia, o bien, como muestra de la severidad moral del príncipe, de igual forma, con esto se imprime la

escasa posibilidad que poseen los varones de perdonar. El vínculo masculinidad–perdón queda negado o desestimado.

Finalmente, la historia concluye con el matrimonio entre el príncipe y la princesa, quien ya no necesita ocultarse más dentro de la mona de palo. Esta última secuencia, nos permite referirnos a la temática del matrimonio que, en este relato, aparece como la única posibilidad de reparación y resolución definitiva del conflicto. Esto nos indica que la princesa sólo podrá estar completamente a salvo de los deseos de su padre, si “se debe” a otro hombre, a través de esta forma institucionalizada de vínculo. Así, se va construyendo, además, una relación entre el matrimonio y el reconocimiento, de modo que la función simbólica de la mona de palo, es decir, la protección y represión del cuerpo femenino, es sustituida por esta forma de parentesco. Todo esto, diría Lagarde (2005), sustentado en la ideología del amor, ésta es:

“La ideología del poder basado en la propiedad privada de las personas, (en el caso de las mujeres) articulada por su naturaleza y la necesidad de ser acogidas por el poderoso esposo (...) Lo distintivo en relación con el amor como poder sobre la mujer, es que refuerza la dependencia bajo el hálito de afectos gratificantes” (p. 161).

En este sentido, el cuento plantea que es esta forma de amor y de parentesco, la que permite a la princesa conseguir su libertad de manera definitiva. Considerando la propuesta de Lagarde, es inevitable cuestionar la relación entre ambos elementos: amor y libertad. ¿Es el amor entre la princesa y Octavio un vínculo liberador, o será otra prisión, tal vez menos opresiva y violenta que el deseo de su padre? A partir del relato, no es posible generar una respuesta categórica, no obstante, parece importante, al menos, situar esta interrogante y no asumir que este final, que asocia el bienestar con el matrimonio y la prosperidad material, representa la única salida posible o la más deseable.

Surge también la preocupación por el rol de la princesa, en cuanto a su carácter activo/pasivo como heroína de la historia. En este ámbito, es interesante leer la experiencia de la princesa desde los aprendizajes, pues no basta con que evada los deseos de su padre, ni que permanezca oculta como mona de palo, es preciso que emprenda un camino personal, en cuyo marco va desarrollando progresivamente su autonomía, pues a partir de los vínculos seguros que establece con otros, particularmente con la anciana Carmen, puede comenzar a explorar sus propias capacidades y deseos.

Otro elemento relevante para el análisis es el discurso ambivalente que se construye respecto de la belleza física de la mujer, considerada como un atributo positivo, pero también instalada como una condición peligrosa. Desde ahí, se propone que el cuerpo femenino, investido sexualmente, debe reprimirse y ocultarse del poder masculino amenazante y aparentemente omnipotente, encarnado por el rey/padre. Mientras, como salida a esa situación, aparece el amor romántico, idea que se visibiliza en el reconocimiento por parte de Octavio de la princesa y su posterior matrimonio, acto que la libera para siempre del encierro en la monita de palo.

Por otra parte, para la comprensión de los personajes femeninos, considero que la bondad y la clase son categorías fundamentales en la narración que se sostiene por medio de este cuento folklórico. En tal sentido, se plantea una escisión entre el valor y la sabiduría, y el conjunto formado por la riqueza y la belleza física, frontera que sólo puede atravesarse mediante la bondad. Mientras Carmen se ubica en la pobreza y se presenta como un personaje sumamente rico en términos valóricos, las reinas y princesas con quienes se encuentra la protagonista, son agresivas y frívolas. En este sentido, nuestra heroína constituiría una excepción, pues lo que define al personaje es precisamente su carácter bondadoso, más allá de las coordenadas donde se sitúe de manera transitoria. En función de aquello, en el relato se evidencia que si la belleza y la riqueza las mujeres, no va acompañada de sabiduría, carece de verdadero valor. Este atributo aparece ligado a una cierta

espiritualidad, la del imaginario católico, y permite a la princesa ser humilde, vinculándose significativamente con otros/as, recibiendo y proporcionando ayuda.

Con los personajes masculinos ocurre algo bastante similar, en cuanto a la relevancia de la bondad y la clase. Muestra de ello es que José, encarnado en un artesano del pueblo, es un hombre sabio, que ayuda a la princesa a escapar de su padre, mientras, éste último, así como el rey, padre de Octavio, son personajes violentos, autoritarios, que carecen de sustento moral, e igualmente frívolos que las reinas y princesas recientemente mencionadas. El príncipe Octavio, al igual que la princesa, representaría una excepción en este contexto, diferenciándose de su familia y de su grupo social, al guiarse por la intuición y el amor, y estando dispuesto a perder sus privilegios y enfrentar humillaciones por ello.

De este modo, los personajes masculinos, representarían dos formas de poder en tensión: el poder político y económico institucionalizado, marcadamente autoritario y violento, y; el poder de la sabiduría, la intuición y el amor. El poder femenino, en cambio, se define fundamentalmente a partir del amor, la bondad, los vínculos afectivos, la sabiduría y la magia (Pinkola, 2009).

Como podemos observar, tanto si se trata de un personaje femenino, como Carmen, o de uno masculino, como José, los pobres y humildes, emergen como guardianes privilegiados de la sabiduría, proporcionando ayuda y consejos amorosos, que logran proteger a la protagonista con su magia. Resulta clave considerar que, al ser encarnaciones de divinidades, representan, además, una bondad y un poder superiores, que trascienden las jerarquías y valores mundanos, obedeciendo a otro orden o sistema de organización. Dichos personajes constituyen en el relato importantes figuras tutoras, que se vinculan tanto con el mundo espiritual como con el mundo material, transitando entre esos espacios.

No obstante, sin negar su valor simbólico (espiritual y comunitario), esta presencia puede transmitir la idea de que sólo la fe o un milagro podrían ayudar a la princesa frente a la demanda abusiva de su padre. Asimismo, esta última mirada, supone

que tal situación no se considera explícitamente extraña o indebida, por tanto, no se le condena ni enfrenta de manera directa, la única opción es evadirla, invisibilizando la problemática del deseo incestuoso del padre y de los mandatos culturales que constriñen a la princesa.

Para concluir, me parece pertinente rescatar como elementos centrales dentro de este cuento, el viaje y los tránsitos femeninos, como espacios de aprendizaje, la sororidad y los vínculos afectivos como formas de resistencia y respuesta frente la violencia, y la bondad como eje identitario, que se convierte en horizonte de posibilidad y resistencia, como otra manera de articular colectividad y nuevas familias.

VII.4. CAPÍTULO 3. María Ignacia y Juancito: Entre la autonomía y lo materno.

La reina se encontraba a punto de parir, cuando aparece en el palacio una vieja hechicera, que se ofrece a ayudarla, exigiendo que la dejen a solas con la mujer, a lo cual el rey accede sin reparos.

Este abandono del rey con respecto a su mujer es una gráfica expresión de que parto/crianza no son asuntos masculinos. Así, en la medida en que una cultura no valora la reproducción de la vida, el parto se instala como un espacio femenino, como “cosa de mujeres” (Amorós, 1994). Lo que explica la total naturalidad con que el rey acepta que una anciana desconocida, asista a la reina en este proceso, asumiendo que él es un ajeno en dichos asuntos y no debe hacerse parte.

La hechicera entra en la habitación con dos perros escondidos, una hembra y un macho, cambiándolos por la niña y el niño que la reina da a luz, a quienes esconde en una caja. De este modo, aprovecha el poder que el rey le otorga, engañándolo, transformando el espacio simbólico del parto en un lugar de resistencia (Zamorano, 2011), desde donde un femenino activo, signado por el mal, puede someter al poder masculino institucional.

El rey furioso ante el alumbramiento de los perros (pues ha caído en la trampa), ordena que encierren a la reina en el calabozo y envía a la hechicera a que se deshaga de ellos. Ésta se lleva a los perros y a los niños ocultos en la caja, abandonándolos lejos del palacio. La reina queda encarcelada, sin recibir alimentos, a excepción de los que le proporciona a escondidas una sirvienta. La hechicera, en tanto, ocupa su lugar como esposa del rey.

La figura de la hechicera, generalmente encarnada por una anciana, ha sido utilizada para referirse a quien ejerce maleficios sobre personas y/o cosas a través de prácticas mágicas (Casares, 2001). Este concepto fue utilizado por los invasores europeos durante la colonización de América, como sinónimo de chamán, brujo o curandero, es decir, alguien que tiene conocimientos de magia, de rituales y de otros elementos, con los que se pretende manipular lo sobrenatural (Romo, 1997). Mientras, en los relatos mestizos, los(as) hechiceros(as) suelen aparecer asociados al diablo y/o al mal (Coluccio, 1999). Desde la situación inicial, podemos ver cómo este personaje representa algunos de estos elementos, al provocar el injusto encarcelamiento de la reina, abandonar a los niños recién nacidos a su suerte y engañar al rey, todo ello con el único propósito de satisfacer su ambición de poder y riqueza.

En coincidencia con esta connotación negativa del símbolo de la hechicera, en distintas narraciones las figuras del perro y la perra, se relacionan con la transfiguración de brujos, malos espíritus o del mismo diablo, también aparecen como encarnaciones de éstos, o bien, como sus compañeros (Montecino, 2005 y 2015).

Las circunstancias iniciales de este relato representan, aun con elementos fantásticos, una situación realista: el rechazo del padre hacia sus hijos, y el abandono de éstos y de la mujer. Cosa que nos remite y recuerda lo sucedido en los procesos de conquista que enfrentaron la mayoría de los países latinoamericanos (Martí, 1891). El rechazo y el abandono, se materializa en prácticas muy concretas. Para la mujer en el encarcelamiento y negación de la

comida. Y en los hijos en su total despreocupación por dónde serán dejados. Ambos actos son radicales y se acercan a una clara condena de muerte, puesto que los recién nacidos, desprovistos del cuidado de otro, no tienen ninguna posibilidad de sobrevivir. Mientras, la esposa, encerrada sin recibir alimentos, perecería prontamente, si la sirvienta no la auxiliara en secreto.

Una explicación que podemos ofrecer para la respuesta y actos que el rey realiza, es que éste se siente engañado-traicionado por su mujer al no parir a sus hijos, pues ha parido perros. Por tanto, castigar y desterrar corresponderían a *lo que debe hacerse* para resguardar su honor.

Primero, castigar a la mujer que ha manchado su honra, sobre todo porque lo ha denostado en su sexualidad. El alumbramiento bestial por parte de la reina, es la comprobación que el rey posee para entender que su esposa infringió uno de los mandatos más supremos en los cuales se sostiene la masculinidad hegemónica: La reina ya no es sólo del rey, ella ha buscado a otros hombres, dejando de ser su propiedad y bien exclusivo. Sin olvidar que la mujer por su parte también ha roto uno de los principios basales de su identidad: la esposa-madre³⁵.

En segundo lugar, el destierro de los perros, signados como bestias- bastardos. El rey no puede dejar en el palacio a quienes son el registro patente de la traición y engaño de la reina. Ellos no son fruto de su matrimonio, no son su descendencia, no pertenecen a ese lugar. El exilio del palacio es el destino que les corresponde. Su muerte o salvación no es algo en lo que el rey deba inmiscuirse, es algo que le atañe al destino sortear.

Este pasaje nos recuerda a la novela *El obscuro pájaro de la noche*, del escritor chileno José Donoso (1970), donde se plantea el quiebre que representa el engendramiento, desde la belleza y la riqueza, de un ser monstruoso. A partir de esta incongruencia, percibida como insalvable, el rey se posiciona como un personaje impulsivo y carente de sabiduría, encarnando, así, una masculinidad

³⁵ De acuerdo con Lagarde (2005), las esposas deben ser buenas, fieles, castas y monógamas.

irracional, peligrosa y violenta. En este marco relacional, los niños y, en particular, la reina, ocupan el lugar de víctimas pasivas (Paredes et al., 2008), sumisas e indefensas frente al poder vehemente del rey.

Un anciano que buscaba leña, encuentra a los niños en la caja y se los lleva a su casa, donde vive con su esposa y sus tres hijos. Los recién nacidos son muy bellos y llevan una estrella de oro atada a sus cabezas, con el nombre y apellido del rey. Es interesante, constatar que toda posibilidad de salvación frente al ejercicio violento del poder institucional, provenga de los seres más humildes. Son ancianos pobres quienes se hacen cargo del cuidado de los niños, criándolos con mucho afecto y dándoles todo cuando pueden. La solidaridad y entrega desinteresada al otro, se muestran como aspectos vitales en la cultura popular, donde la subsistencia requiere establecer vínculos con otros/as (Salazar, 1991; Sepúlveda, 2012). Es gracias a esto que María Ignacia y Juancito escapan de la muerte y comienzan a crecer rápidamente, reconociendo a los ancianos como sus padres.

Llama la atención que la hechicera, en su afán de hacer desaparecer a los niños, no haya quitado de sus frentes el símbolo que los identifica y vincula con el rey. Pese a ello, al parecer los ancianos desconocen tal relación o, al menos, no le dan importancia. La estrella de oro, además de ser una especie de marca y una muestra de riqueza, bien podría constituir un símbolo de protección divina, pues en diversos relatos este material es asociado al poder y dominio de lo divino, así como a la frontera entre lo mágico y lo terrenal (Biedermann, 1993).

Todos los días la anciana sale a buscar leña con sus hijos. Un día María Ignacia le pregunta por qué ellos nunca los acompañan, ante ello la anciana se sorprende y le cuesta aceptar que ella y Juancito participen de esas labores

En este sentido se deja ver que la anciana conoce que tanto la niña como el niño son de procedencia real y que, por lo mismo, la exclusión de las faenas cotidianas y de auto-subsistencia son ese resguardo de funciones que, por clase y origen, no

les corresponde realizar como sujetos a tales infantes. La mujer mayor es la representante del orden jerárquico que se impone en los criterios de clase, es decir, la anciana al dejar que sus hijos colaboren con ella, pero no así, Juancito y María Ignacia, legitima la división en estructuras de clase social.

Sin embargo, finalmente cede frente a la insistencia de la niña, quien le señala que sus hermanitos ya han trabajado bastante y que ellos también quieren ayudar. Con el personaje de María Ignacia emerge una nueva forma de femenino activo, quien se muestra inteligente, interesada en explorar y capaz de influenciar a los demás (Pinkola, 2009), incluso si se trata de adultos.

De esta manera, salen los cinco niños a buscar leña, pero María Ignacia y Juancito vuelven con un trozo mucho más grande que el que llevan los hijos de la anciana, cuando ésta lo ve se alegra mucho, les da más comida y los cuida todavía más, despertando una intensa envidia en sus propios hijos.

En este punto es interesante detenernos un momento, puesto que los trabajos e investigaciones cualitativas realizadas a las trabajadoras de casa particular o más conocidas popularmente como nanas, han constatado que sus hijos/as las recriminan constantemente por querer y preocuparse más de otros niños/as, los de sus patrones. Queja que ha tensionado profundamente a dichas trabajadoras, sobre todo aquellas de mayor edad y que ejercieron sus labores mayoritariamente en el sistema de puertas adentro, puesto que saben que muchas de sus atenciones y cariños, fueron depositados en terceras personas (Reyes, 2015).

Durante tres días van los cinco niños a buscar leña, hasta que el último día, los hijos de los ancianos se enfrentan con Juancito, llamándolo “huacho” y revelándole que él y María Ignacia no son verdaderamente hijos de la pareja.

La emergencia del vocablo *huacho* en esta parte del relato, es urgente de ser analizada. Huacho es un término de gran densidad simbólica en el contexto cultural chileno, pues condensa una serie de dinámicas, enmarcadas en el proceso de mestizaje, que han sido tremendamente influyentes para la

construcción simbólica del género en estos territorios, donde lo femenino se ha constituido como presencia, vinculado a lo materno, mientras lo masculino se configura como ausencia, en tanto padre inexistente. (Montecino, 2014). De modo que nombrar huacho visibiliza y da cuenta de la “falta del falo totémico”, definida desde los mandatos eurocéntricos (Alvarado, 2015).

Juancito queda desconsolado. Al percatarse de tal situación, María Ignacia calma a su hermano y le propone un plan para dejar la casa de los ancianos, el cual consiste en que cada vez que reciban alimento, guardarán la mitad en unos bolsillos secretos confeccionados por ella misma.

María Ignacia se nos presenta, entonces, como un personaje complejo, una niña hábil, inteligente y emocionalmente fuerte, que, además, se hace cargo de su hermano y lo sostiene en términos afectivos. En este contexto, no resulta extraño que María Ignacia asuma un rol de cuidado y contención emocional de su hermano, posicionándose paulatinamente como una suerte de madre del mismo, a pesar de tener la misma edad. Como nos muestra Lagarde (2005), histórica y culturalmente la maternidad ha definido de manera consistente lo femenino, por esto, aun cuando no sea progenitora, la mujer será concebida como tal, cumpliendo las funciones reales y/o simbólicas asociadas a lo materno con sujetos sustitutos, como sus hermanos, lo que describe como una maternidad realizada en la afinidad.

Al regresar a la casa, Juancito vuelve a llorar y ante la interrogación de la anciana, señala que sus hermanos lo han maltratado y le han llamado huacho. Ella insiste en que efectivamente son sus hijos y que no deben creerles a los otros niños, a quienes golpea como castigo. Nuevamente podemos observar aquí, la diferencia establecida por la anciana en su trato hacia los niños, en favor de María Ignacia y Juancito, y en desmedro de sus hijos biológicos.

Otra de las consideraciones que emergen es que la violencia física ejercida por la madre hacia sus hijos, en tanto adulta responsable, se incardina como una

conducta socialmente validada, normalizada o naturalizada en el relato, mucho más si se recuerda la fecha de su registro. Este tipo de violencia hacia los niños/as, particularmente en el entorno familiar, ha sido una problemática constante y vigente en la sociedad chilena, donde continúa siendo entendida por algunos núcleos como una forma de educar (Larraín y Bascuñán, 2008).

No obstante, y a pesar de la insistencia de la anciana en que ella y su marido son los verdaderos padres, los hermanos no desisten del plan, mostrándose capaces de discernir e identificar el engaño. Cuando logran reunir suficiente comida, María Ignacia le comunica a la anciana que irán con Juancito a buscar leña, ésta se muestra reticente, pues prefiere que vayan todos juntos. Mas, la niña no se rinde y la persuade argumentando que sus hermanos ya han traído mucha leña, y que, por tanto, ahora les corresponde ir sólo a ella y a Juancito. Así pues, parten los dos niños, comiendo las avellanas que habían guardado en sus bolsillos. Mientras caminan dejan caer algunos frutos para marcar la ruta de regreso, en caso de que su huida no prosperase.

Esta parte del relato guarda una semejanza innegable con la historia de Hansel y Gretel: La presencia de dos hermanos, el acto de dejar el hogar familiar y la comida como guía en el camino de retorno, son elementos notables de la similitud. No obstante, también se presentan diferencias significativas, pues en el caso de María Ignacia y Juancito, los niños no son obligados ni engañados para que dejen el hogar, hay una decisión consciente y una planificación al respecto. Incluso, como veremos más adelante, la determinación de no volver es radical, a diferencia de Hansel y Gretel quienes sí desean regresar.

Junto con ello, la complementariedad de los hermanos, más patente en Hansel y Gretel (Kurnitzky, 1978), no es tan clara para María Ignacia y Juancito, en cuya relación se observa más bien una asimetría, lo que refleja un importante quiebre respecto de la tradición oral europea y da cuenta, a su vez, de una diferencia en la relación entre lo femenino y lo masculino en nuestra cultura.

Los niños caminan durante largo tiempo, tanto demoran que la anciana, preocupada, sale en su búsqueda, sin obtener resultados. En tanto, María Ignacia, considerando que anochece, le señala a Juancito que deben conseguir alojamiento. Llegan entonces a un huerto y saludan al hortelano, quien los acoge y alimenta. Debido a que se sienten bien junto al anciano y como forma de retribuirle, los niños permanecen con él, ayudándole a regar el huerto. Nuevamente es un humilde anciano quien les brinda ayuda, ocupando el lugar simbólico de lo parental, entendido desde el afecto, la nutrición y el cuidado (Bettelheim, 1994), y encarnando un masculino que, atravesado por las categorías de clase y edad, en tanto hombre, pobre y viejo, se asocia con la sabiduría y la naturaleza, desde donde le es posible construir una vinculación positiva con los niños. Reaparece la noción de la solidaridad y de lo colectivo como formas de sostener la vida en el marco de la cultura popular (Salazar, 1991).

El dueño del huerto es justamente su padre, el rey, a quien el anciano llama patrón. Resulta interesante la asimilación entre las figuras del rey y del patrón, lo cual se debe a que, en la cultura campesina de la zona central, corresponden a representaciones de un mismo contenido simbólico, el poder absoluto sobre la vida terrenal.

Así, cada mañana acude el rey junto a la hechicera a inspeccionar el huerto. Éste felicita al hortelano por su espléndido trabajo, pero la hechicera, que sospecha que alguien más lo está ayudando, lo pone a prueba con la intención de descubrir su ardid. De esta manera, conmina al rey para que exija al anciano que, al día siguiente, en medio del huerto, tenga “el peje saltando y el agua chispeando”³⁶, y si no lo hace, le cortará la cabeza. Mientras esto sucede, María Ignacia permanece escondida entre las flores, observando toda la situación.

El anciano queda devastado, sin saber qué hacer. María Ignacia lo tranquiliza, señalándole que será ella quien traiga lo pedido, retomando su rol materno ligado a la contención afectiva y a la responsabilidad por el sostenimiento del grupo

³⁶ Pez de características mágicas.

familiar (Lagarde, 2005). Con este propósito, sale la niña a la mañana siguiente y en el camino se encuentra con “Nuestra Madre”, la Virgen María, quien le pregunta a dónde se dirige y tras recibir la respuesta de María Ignacia, le indica el lugar donde debe buscar, advirtiéndole de los siete cuidadores que vigilan al peje, quienes tienen la particularidad de que cuando tienen los ojos abiertos, están durmiendo, y cuando los tienen cerrados, están despiertos. Es decir, la Virgen otorga pistas y señales para que María Ignacia tenga éxito en la empresa trazada.

Pero, además, la Virgen le entrega un vaso, para que la niña recoja el peje (instrumento esencial para el logro de desafío), y le advierte que los cuidadores, probablemente, traten de engañarla, confundiéndola para que mire hacia atrás y, de ese modo, convertirla en piedra. La niña sigue al pie de la letra las indicaciones de la Virgen, consiguiendo encontrar al peje y superando los engaños de los cuidadores.

La figura sincrética de la Virgen, en América Latina, emerge como la imagen religiosa más importante en el mundo campesino, por ello se presenta fuertemente asociada a la naturaleza y sus ciclos, amparando y guiando fenómenos y espacios relacionados al universo y a la vida social (Montecino, 2014). En este relato su presencia se traduce en apoyo femenino/divino, desempeñando un papel fundamental, pues su sabiduría y protección son imprescindibles para que María Ignacia logre su cometido. Lo anterior muestra la importancia no sólo de la relación entre mujeres, sino también del vínculo de éstas con una dimensión espiritual. Asimismo, esta figura aparece ligada a lo materno como mandato superior y supremo, de hecho, la referencia que se hace es a “Nuestra Madre”, como símbolo de una maternidad absoluta, perfecta y poderosa, que viene a fortalecer y guiar a María Ignacia. Sin embargo, es relevante considerar que la responsabilidad, en último término, continúa siendo de la niña, la Virgen la asiste, pero no actúa por ella.

Respecto a la amenaza de los cuidadores, ésta supone un importante desafío para nuestra protagonista, quien debe aprender a no dejarse traicionar por las

apariencias, cabe señalar que, de acuerdo con Pinkola (2009), reconocida psicoanalista junguiana, esta lección, es decir, alcanzar la capacidad de discernir y discriminar, tendría un lugar significativo para el desarrollo psíquico, pues nos protege de los daños que produce la confianza excesiva y la ingenuidad. De no lograrlo, el castigo que se imparte es convertirse en piedra, motivo común en diversos relatos a lo largo de Chile (Biedermann, 1993). En este caso, tal condena puede entenderse como metáfora de la limitación que implica permanecer sometidos a nuestros impulsos y deseos, y sostener una comprensión superficial de las circunstancias.

Por último, en esta secuencia, podemos apreciar con claridad la determinación y características altruistas de la heroína de esta historia, quien emprende la búsqueda para salvar al hortelano, sin saber con certeza qué le deparará. Considerando aquello, la ayuda de la Virgen puede ser vista, además, como una recompensa por su bondad, valor esencial en el imaginario mestizo chileno, fuertemente marcado por la religión católica (Sepúlveda, 2012).

Luego de que María Ignacia y el hortelano ponen al peje saltando en el centro del huerto, y el agua chispeando riega todas las flores, aparece el rey junto a la hechicera. El primero se alegra ante lo que ve y felicita al hortelano. Sin embargo, la hechicera, que continúa sospechando, insiste en que el rey exija al hortelano un gancho del árbol de todo fruto en el gran naranjo del huerto. Si no lo consigue para el día siguiente, le cortará la cabeza.

El hortelano llora nuevamente sin consuelo y María Ignacia inicia una nueva búsqueda. En el camino se encuentra otra vez con la Virgen, quien le entrega indicaciones para llegar al árbol de todo fruto y le advierte que, en esta ocasión, si los cuidadores tienen los ojos cerrados, están durmiendo, y si los tienen abiertos, están despiertos. María Ignacia sigue las instrucciones de la Virgen y no se deja engañar por los gritos de los cuidadores, que la invitan a volver, consiguiendo el gancho del árbol de todo fruto. Con esto, la protagonista muestra nuevamente su capacidad para sortear las dificultades emergentes y adaptarse a los cambios,

atributos imprescindibles en la cultura popular, en función de su continua lucha por “buscarse la vida” (Salazar, 2004).

Junto al hortelano, María Ignacia injerta el gancho del árbol de todo fruto en el naranjo y, ya al atardecer, ven naranjas, brevas y todo tipo de frutas madurar en él. Al día siguiente, el rey se regocija ante tan hermoso huerto, pero la hechicera, que no se siente satisfecha aún, establece una nueva exigencia. Así, el rey pide al hortelano que tenga “al de toda la verdad” en el gancho más alto del árbol de todo fruto. Si no cumple con esto, al siguiente día le cortará la cabeza.

Un punto interesante de mencionar es que las reiteradas exigencias de la hechicera y la obediencia del rey frente a éstas, dan cuenta del sometimiento que marca la relación entre el soberano y su mujer, pues, si bien es él quien dicta las órdenes, quien define tales mandatos es la hechicera. De este modo, se reproduce una relación recurrente en los cuentos de hadas, donde el rey, poderoso, pero incauto e impulsivo, queda sometido por las artimañas de la hechicera, atractiva y engañosa. Ante esto me parece importante destacar, la relación que se establece entre el personaje de una mujer activa, que ejerce, indirectamente, un poder político, y la maldad (Farge, 1991).

Sin embargo, los requerimientos deben ser expresados de la boca del rey, en lo público, por su palabra, de manera que la ley sigue encarnada en lo masculino. Es porque el rey lo dice que pasan a ser una instrucción clara que el hortelano como súbdito no cuestiona. La dialéctica propuesta es siempre que el amo, es masculino y de una clase superior. El hortelano reconoce en la figura del rey a su dueño, su no acatamiento es causal de muerte.

Al respecto, vemos cómo el poder posee el destino de gobernar y como nos señala Foucault (1992) de hacer vivir y dejar morir a su gusto y antojo. El poder soberano es la autoridad que decide y define la vida de otros/as, de aquellos más vulnerables, más despojados. La vida en tanto tal no es una condición igualitaria, hay vidas precarias (Butler, 2010).

Cuando María Ignacia se dispone a salir en busca de lo solicitado, Juancito se interpone, señalando que esta vez, será él quien vaya. La niña trata de impedirlo y le advierte que puede volverse piedra, pero Juancito insiste y se pone a llorar. Finalmente, María Ignacia accede.

Ya en el camino, Juancito se encuentra con la Virgen, quien le pregunta a dónde se dirige y por qué no ha ido María Ignacia, el niño le responde que su hermana ha ido demasiadas veces y que ahora es su turno. Entonces, la Virgen le entrega una varillita, indicándole que debe utilizarla para tocar “al que dice la verdad” y que éste se pegará a ella. También, le advierte sobre los cuidadores e insiste en que no mire atrás. Sin embargo, al primer llamado de los cuidadores, Juancito vuelve la mirada y queda convertido en piedra.

Como Juancito demora tanto en regresar, María Ignacia sale a buscarlo, encontrándose con la Virgen, quien le muestra dónde están su hermano y “el que dice la verdad”, y le da una varillita con la que debe golpear a Juancito para salvarlo. Así lo hace y ambos niños regresan con “el que dice la verdad” a la casa del hortelano.

En esta secuencia, podemos observar las consecuencias negativas de la impulsividad e inconsciencia de Juancito, quien, con su ímpetu de ayudar, termina complicando aún más la situación, siendo María Ignacia, con la ayuda de la Virgen, quien nuevamente resuelve y subsana el asunto. De este modo, Juancito se presenta como un personaje más infantil y voluble que su hermana, llegando a ser dependiente de ella, quien se comporta de manera racional y sensata. Juancito es un masculino que fracasa, que llora y que no puede tomar el rumbo de su vida. Otro giro o revés de lo que se cree en cuanto a los designios asumidos para los varones y mujeres.

Esto no resulta extraño, pues en los cuentos de dos hermanos, como el de Hansel y Gretel, ambos personajes suelen representar aspectos opuestos de nuestra personalidad, que nos llevan a actuar de maneras contradictorias, el desafío que

se plantea entonces, es lograr su integración (Bettelheim, 1994). No obstante, que sea el personaje masculino quien encarne el componente más infantil de la relación, mientras la niña se ubica en el lugar de lo materno, se condice bastante con las dinámicas simbólicas asociadas a los procesos de mestizaje, que hemos referido con anterioridad respecto de la construcción simbólica del género en América Latina.

Al siguiente día, en cuanto el rey aparece en el huerto, junto a la hechicera, es interpelado por “el que dice la verdad”, quien revela todo el engaño. Además, le ordena liberar a su esposa y pedirle perdón, y quemar a la hechicera en un horno³⁷. De esta forma, el rey reconoce a sus hijos, castiga a la hechicera con una muerte descarnada y violenta, para quedarse con su esposa inicial. Finalmente, el propio deseo de la hechicera de hacer desaparecer y eliminar a los niños y a la reina, se revierte y transforma en su castigo, al ser aniquilada. La ejecución pública y el suplicio de la condenada se erigen como elementos disuasivos (Foucault, 2002), apuntando la amenaza simbólica sobre el cuerpo femenino, como lugar del deseo.

Este triunfo radical (y violento) de la verdad sobre el engaño, del bien y la bondad sobre el mal, es una característica recurrente y significativa en diversos cuentos folklóricos chilenos (Sepúlveda, 2012). En ese contexto, se articulan dos dimensiones, el castigo y la reparación, como acciones fundamentales para resolver el conflicto (Bettelheim, 1994). Con esto se busca, por una parte, sancionar a la culpable y, por otra parte, recomponer las relaciones rotas por el mal, introduciendo cambios en los respectivos comportamientos (Vera, 2008).

El castigo recae únicamente sobre quien actúa mal de forma consciente, es decir, la hechicera, mientras el rey, que encarcela a su esposa y abandona a sus hijos, es perdonado pues fue “víctima” de un engaño. Esto tiene, sin dudas, implicancias para la construcción simbólica del género, pues va definiendo lo masculino desde el poder público/institucional, pero también desde su infantilización (Montecino,

³⁷ El fuego, como elemento purificador, suele utilizarse contra la brujería (Montecino, 2005 y 2015).

2014), al atribuirle irresponsabilidad e inconsciencia respecto de sus actos. El rey al no tener castigo alguno, por su supuesta inocencia, queda siempre en un circuito de impunidad.

Lo femenino, en tanto, se va delineando dicotómicamente, en particular a partir de los personajes de la hechicera y de la reina, la primera asociada a la imagen de la *mala mujer*, mientras la segunda, que permanece fiel y siempre dispuesta a perdonar, encarna a la *buena mujer*, madre y esposa. Por lo tanto, otro de los mandatos y exigencias que expresa el cuento en relación a la mujer, es su capacidad irrenunciable del perdón³⁸.

Perdonar significa, simultáneamente, remitir una deuda u ofensa, eximir a alguien de una obligación, y renunciar o privarse de algo (Real Academia Española, 2014), aspectos que históricamente se han asociado con lo femenino en estos territorios, como atributos inexorables de lo materno abierto y sacrificado (Montecino, 1990).

La forma de concluir este relato, da cuenta, además, de un importante sesgo adultocentrista³⁹, pues, aunque la historia gira permanentemente en torno a los niños (especialmente de María Ignacia), como agentes⁴⁰ en la resolución del conflicto, al final son prácticamente omitidos, dando mayor énfasis a la liberación de la reina, al destino de la hechicera y, sobre todo, a la restitución familiar. Esta lógica da cuenta de la escasa relevancia de los niños/as como actores en la negociación y término de los conflictos. Vemos aquí que la jerarquía familiar y social opera como dispositivo de control que regula las relaciones y el poder, relegando a los niños/as a un lugar menor.

Pese a esto, el personaje de María Ignacia igualmente se sitúa en un rol protagónico, introduciendo características excepcionales, respecto de la

³⁸ En este cuento la reina perdona, a diferencia del relato anterior, donde lo masculino niega esta posibilidad a la princesa/monita.

³⁹ Se entiende adultocentrismo como la hegemonía de la interpretación del mundo desde la postura del sujeto adulto/masculino/occidental (Alvarado, Martínez y Muñoz, 2009).

⁴⁰ El concepto de agencia refiere a la capacidad de influir sobre las circunstancias de la propia vida, construir el significado del bien común y hacer que las instituciones sociales cumplan con éste, a través de un poder colectivo en el que confluyen intereses (Bauman, 2002).

hechicera, de la reina y de la anciana, que complejizan y enriquecen la construcción simbólica de lo femenino en el relato. Ella es una niña inteligente, valiente e intuitiva, que se vincula amorosamente con otros y está dispuesta a arriesgar su vida para ayudarlos. La integración de astucia y agudeza, afectividad y acción que representa, junto con su carácter bondadoso, no sólo la ubican como el actor, o más bien actriz, más potente de la historia, sino que la instalan como referente, posibilitando otra lectura de lo femenino.

A diferencia de la hechicera, cuyo poder es maligno, buscando engañar y dañar, María Ignacia encarna un poder femenino vinculado con la sabiduría, los afectos y la magia, esto ligado a una cierta religiosidad, pues su relación con lo fantástico y sobrenatural está mediada por la figura de la Virgen. Dicho poder actúa en paralelo al poder oficial/público/institucionalizado. Se establece, así, una jerarquía de poderes que rompe la lógica hegemónica, situando en la cúspide el poder del bien y la bondad, que supera al mal y, también, a aquel poder definido por criterios mundanos. La visibilización y valoración de formas de poder *otro*, resulta clave en la lucha por descolonizar el saber y el ser (Walsh, 2007).

Considero relevante mencionar el tránsito de María Ignacia y Juancito, entre la vida en la pobreza y la riqueza del reino, pasando de huachos a príncipes. El desconocimiento del origen y el movimiento entre esferas sociales y económicas opuestas, es un tópico común en diversos relatos populares, un ejemplo de esto es el caso bíblico de Moisés, quien crece sabiéndose príncipe de Egipto, en medio de la opulencia del palacio, y, luego, descubre su origen hebreo, transformándose en humilde pastor. Planteo este ejemplo pues forma parte del imaginario que la cultura popular utiliza como fuente de sus historias, donde tales tránsitos son posibles.

Concluyendo, es sólo la capacidad de acción, lo que les permitirá a ambos hermanos avanzar en su individuación e independencia. Asimismo, su opción de vincularse positivamente y confiar en otros, es lo que finalmente les posibilita la revelación de su origen y el reencuentro con sus padres biológicos.

VII.5. CAPÍTULO 4. La Juanita: La mujer como alma perdida.

Este cuento comienza presentándonos a un rey que tiene tres hijas, Carmelita, Margarita y Juanita, la menor de ellas. Este rey decide que sus hijas deben casarse y convoca a hombres de todos los países, para que éstas elijan entre ellos a quienes serán sus esposos. Sin embargo, a diferencia de sus hermanas, Juanita no elige a nadie, pues desea que su futuro esposo tenga toda la dentadura de oro y ninguno de los pretendientes que se presentan cumple con aquella condición. Observamos, primeramente, que el padre ejerce el papel de soberano, concentrando la autoridad y la ley, e imponiendo las normas en la familia. Esto se refleja en la mayoría de los cuentos leídos, donde los padres, por lo general, utilizan el contrato matrimonial como consolidación del ordenamiento hegemónico de los mandatos del sistema sexo-género. El matrimonio, por tanto, es un lugar esencial en la conformación de los ordenamientos sociales y culturales, es un sistema que afianza estructuras genéricas, de clase y territorialidad, en síntesis, corresponde a una política y a una economía sexual (Rubin, 1986; Pateman, 1995).

No obstante, en la estructura familiar patriarcal que propone el relato, podemos establecer un quiebre importante, ya que, en este caso, son las hijas quienes eligen a sus futuros cónyuges, dando cuenta de una mayor horizontalidad en las lógicas relacionales (Valdés y Godoy, 2008), elemento que lo separa de los cuentos retratados anteriormente.

Por su parte, en algunas narraciones, los dientes de oro son considerados como una señal de lujo, de manera que no es difícil colegir que lo que Juanita desea es casarse con un hombre rico. Esta exigencia de la princesa puede, entonces, ser interpretada como una conducta caprichosa, que da cuenta de un carácter ambicioso y superficial. Aunque el oro es también considerado un símbolo de tentación y por ello, en varias tradiciones culturales, se le relaciona con el diablo (Montecino, 2005 y 2015).

Justamente el personaje que posee tal atributo, se entera de la situación y se presenta ante Juanita en un caballo negro. Al pasar frente al balcón de la princesa, le sonrío y su boca arde, capturando totalmente su atención. En ese mismo instante, engañada por aquella apariencia atractiva, exige a su padre que mande llamar a aquel hombre, pues él será su esposo. Entonces, el rey comunica al diablo que tendrá que casarse con su hija, a lo cual éste accede, solicitando que lo esperen durante tres meses y, luego de ese tiempo, la desposará.

En esta secuencia, es curiosa la abierta disposición del padre para satisfacer los deseos de su hija, sin consideración alguna de los peligros que puede involucrar la decisión de casarse con un hombre desconocido. En este sentido, lo paterno, encarnado en la figura del rey, no supone el establecimiento de límites amorosos, con el propósito de proteger y, pese a tener la autoridad para disponer determinados mandatos, como el matrimonio de sus hijas, muestra absoluta sumisión frente a las demandas y caprichos filiales. El lugar simbólico del padre en estos territorios parece siempre una pregunta sin respuesta definida, lo masculino vaga sin rumbo (Montecino, 2014) y, por ello, la integración entre el afecto, el cuidado y la norma en la relación padre-hijo/a resulta, por lo menos, conflictiva.

La descripción que plantea el relato respecto del diablo, coincide con otras narraciones, donde se le identifica como un hombre vestido de negro, con dentadura de oro, ricamente adornado, que a veces expulsa fuego por la boca y casi siempre va montado en un caballo negro (Haverbeck, Rodríguez, Arán y Ramírez, 1992). Si bien el diablo es una figura vinculada a la cosmovisión cristiana, ligada al mal y al infierno, en el mundo campesino mestizo, su relectura y reelaboración han configurado una tradición particular, que abre nuevas posibilidades de significado, situándolo como un personaje más cercano y parte de la colectividad que puede ser burlado e, incluso, vencido (Montecino, 2005 y 2015).

Más tarde, un hombre pobre pasa frente al palacio montado en una yegua, que pare bajo el balcón de Juanita, un bello potrillo. La princesa queda encantada con el pequeño animal y solicita al hombre que se lo venda, éste le señala que se lo regala, con la condición de que sólo ella se haga cargo de cuidarlo, propuesta que es aceptada por la joven.

En esta escena se plantea una primera tarea para la protagonista, pues para obtener lo que quiere, debe hacerse responsable de ello y preservarlo. Es interesante que esta condición la establezca un hombre pobre y totalmente desconocido, quien, a partir de estos elementos, nos ilumina respecto de la naturaleza de la carencia de la princesa, de su falta (Deleuze, 1995), que evidentemente va más allá de lo que su posición social y riqueza material pueden conseguir. De modo que, la única forma en que Juanita podría llegar a reconocer y subsanar dicha carencia, es relacionándose con los sencillos, abriéndose a esos otros.

Transcurridos los tres meses, el potrillo ha crecido y el diablo, por su parte, regresa para casarse. En medio de la celebración, la princesa olvida ir a ver a su caballo, por lo cual éste pide a un criado que la llame, pues él la necesita. Así lo hace y la princesa llega hasta la pesebrera, donde el caballo le señala que el inmenso orgullo que siente por su fiesta, no le deja ver que está perdida, pues se ha casado con el diablo y él se la va a llevar al infierno. Siguiendo las instrucciones del equino, para evitar tal destino, Juanita debe insistir en partir montada en su propio caballo y llevar ocultos un puñado de afrecho⁴¹, otro de ceniza, una aguja, una tijera, un peine y un dedal.

La figura del caballo aparece en diversos mitos indígenas y relatos mestizos, tanto de la zona central como de la zona sur, y representa para muchas sociedades la fuerza y la vitalidad, guardando también, en ocasiones, vínculos con lo sobrenatural (Biedermann, 1993). En la zona central rural, en particular, es un

⁴¹ Cáscara del grano de los cereales desmenuzada por la molienda.

animal común y tiene una enorme importancia en el ámbito productivo (Iturriaga, 1998), por lo que puede asociarse simbólicamente con el trabajo, el esfuerzo y la fidelidad. En este punto del relato, el caballo actúa como la consciencia de Juanita, mostrándole su error y guiándola en su solución.

En este sentido, el caballo visibiliza que dejarse dominar por el deseo y el impulso, obnubila y la pone en riesgo. A partir de esta asociación con la ambición, la ingenuidad y la impulsividad, el deseo femenino y la búsqueda del placer son valorados negativamente. Si Juanita quiere escapar de su desesperada situación, debe seguir los consejos del animal.

Al siguiente día, parte la princesa junto al diablo. Cuando llegan a un paso peligroso, Juanita le sugiere ir a vigilar a los criados, que van más adelante, para que no dejen caer la carga al cruzar. Juanita aprovecha su descuido y huye montada en su caballo, quien insiste en que lo golpee, pues mientras más fuerte lo haga, más rápido correrá. De este modo, cuando el diablo nota su ausencia, ya se encuentran bastante lejos, pero éste comienza a perseguirlos a toda velocidad, montando una mula negra. Así, cuando está a punto de alcanzarlos, el caballo ordena a Juanita lanzarle el afrecho y la ceniza, con esto se forma un pantano y niebla, por lo que el diablo queda atrapado con la mula por un tiempo. Una vez que supera estos obstáculos, continúa la persecución, llegando nuevamente a estar muy cerca de ellos, el caballo indica a Juanita lanzar el peine y la aguja, a partir de los cuales se forma un coligual⁴², que detiene el paso al diablo por unos instantes.

Después de que el diablo logra salir entre los coligües, el caballo le dice a Juanita que lance las tijeras en cruz y el dedal. El diablo queda cogido en el dedal y no puede continuar siguiéndolos.

⁴² Terreno poblado de coligües. El coligüe es una planta de la familia de las gramíneas, cuyas cañas son rectas, de corteza lisa y muy resistente, y que eran utilizadas para hacer lanzas y actualmente para fabricar muebles.

En esta secuencia, el personaje del diablo⁴³ revela su verdadera naturaleza, encarnando una masculinidad violenta, posesiva y potencialmente destructiva. Ante ello, Juanita se deja llevar, física y emocionalmente, por su caballo, quien posibilita su escape definitivo. El caballo encarna así, lo masculino vinculado a la sabiduría y al sacrificio altruista, soportando duros golpes para poder galopar suficientemente rápido y no ser alcanzados. El sacrificio es considerado un valor dentro del imaginario mestizo, que está vinculado con la fortaleza, necesaria para superar las dificultades de la vida, y con la influencia de la religiosidad católica (Lupo, 2010).

Por su parte, Juanita, consciente de la advertencia del caballo, actúa esta vez con una motivación diferente de la ambición y del deseo, elementos que marcan fuertemente sus acciones anteriores. En esta secuencia en cambio, lo que la mueve es salvar su vida y, sobre todo, su alma. A partir de ello, se transmite nuevamente que la noción de deseo y la ambición no conducen a un buen desenlace y de que la búsqueda inconsciente del placer superficial, no sólo puede resultar peligrosa (Bettelheim, 1994), sino que se opone al bienestar espiritual, aprendizajes fundamentales para este personaje.

Resulta interesante que los *objetos mágicos*, utilizados para detener al diablo, corresponden a artículos habitualmente presentes en la vida campesina. Las tijeras abiertas, formando una cruz, son consideradas en la cultura rural de la zona central, un objeto de protección frente a energías negativas o mal de ojo⁴⁴, pues “cortaría” tales influencias dañinas. Lo que, sumado a su figura en cruz, logra condensar de manera efectiva la imbricación de saberes y tradiciones. Como la católica y su lectura en clave popular. Esto es una muestra de la escala local de la oralidad, que permite establecer una relación sensorial directa con aspectos muy concretos del entorno (Pacheco, 1995), así como también, un acto descolonizador,

⁴³ Llama la atención que el diablo, finalmente, siempre es representado por una figura masculina. Un alma perdida y condenada que, a diferencia de Juanita, ya no puede redimirse.

⁴⁴ Influjos maléficos que, según se cree supersticiosamente, puede una persona ejercer sobre otra mirándola de cierta manera, y con particularidad sobre los niños.

que identifica estos elementos locales, los instala como fuentes de poder y los convierte en sus armas (Garcés, 2007).

Cabe mencionar en este punto que, los objetos mágicos propiciados, provienen de labores ligadas principalmente a lo femenino, la cocina (afrecho y ceniza) y la costura (dedal, tijeras, aguja), mostrando que estas actividades guardan instrumentos que otorgan la posibilidad de salir y escapar a la dominación. Son los trabajos femeninos los que permitieron a las mujeres, por ejemplo, acceder a los espacios públicos, obtener sus salarios y salir de la dependencia masculina. Iniciar su propio trayecto hacia otros rumbos, alegoría que se visualiza cuando Juanita escapa en su propio caballo.

Por otro lado, “ganarle al diablo” es un motivo común en diversos relatos folklóricos de la zona central de Chile y representa una victoria de la vida sobre la muerte, que puede interpretarse como una forma de extinguir el terror demoníaco, impuesto tempranamente por el orden colonial y sostenido posteriormente durante la República con un afán disciplinante (Palma, 1991; Montecino, 2005 y 2015). Es a través de la bondad y de lo colectivo que se plantea posible derrotar a un poder maligno que supera en fuerza. En este caso particular, el apoyo y colaboración de una mujer y un caballo, animal con características humildes, de otra estirpe.

Luego de deshacerse del diablo, Juanita y el caballo siguen caminando. Cuando encuentran un almacén, el caballo indica a la princesa que compre ropa de huaso⁴⁵, para que luzca como hombre, y que vaya a buscar trabajo. De esta manera, el caballo introduce elementos afectivos y valóricos, que Juanita debe integrar para continuar aprendiendo y desarrollándose, como la postergación de la satisfacción (Bettelheim, 1994) y el valor del trabajo y del esfuerzo, aspectos propios de las construcciones identitarias campesinas (Larraín, 2014), que se ligan tanto a la necesidad de sobrevivir, como al establecimiento de un deber ser de carácter moral. Otro aspecto sumamente relevante es el ocultamiento/represión

⁴⁵ Campesino de Chile.

del cuerpo femenino, presentándolo como un obstáculo para el establecimiento de *buenas* relaciones con otros. En este sentido, se plantea para Juanita, una forma correcta de vincularse con otros/as, esta es a través del trabajo, que representa la capacidad de producir y auto-sustentarse, y se asocia con lo masculino, pues para conseguir empleo debe travestirse. Negar lo femenino, en tanto cuerpo y sexualidad, supone identificarlo simbólicamente con aquello que ha producido la pérdida de Juanita, pues es como mujer que ha ambicionado riquezas y se ha dejado engañar por el diablo.

A la vez, travestirse, es decir, enmascararse en la ropa del sexo contrario, desafía el supuesto cultural de que existe una diferencia natural entre hombres y mujeres que la ropa se limita a reflejar. *“Cuando la mascarada es tan convincente que puede “hacerse pasar” por la “realidad”, es testimonio no sólo de la importancia de la ropa para diferenciar el género, sino del modo en que el sexo puede estar radicalmente separado del género”* (Entwistle, 2002, p. 166). Se entiende así que ni el sexo ni el género son fijos y estables, sino que se entrelazan por hilos culturales que pueden romperse.

Juanita en continuidad con el relato, llega a la casa de un *caballero*⁴⁶ que vive junto a su madre y se queda trabajando ahí. De inmediato, la madre sospecha que aquel “hombre” es en realidad una joven, pero su hijo no le cree. Por ello, la mujer le propone que invite a su trabajador a dormir con él, para que de esta forma pueda descubrir la verdad.

El personaje de la madre nos entrega pistas respecto de una construcción de lo femenino, que difiere de lo representado por Juanita, pues se sitúa desde la intuición, la percepción, el poder (en el ámbito familiar) y la sabiduría, asociada a la experiencia de vida (Pinkola, 2009). La actitud de su hijo, en tanto, nos muestra una interesante asociación entre la imagen del “buen hombre” y la obediencia

⁴⁶ Hombre que se comporta con distinción, nobleza y generosidad.

hacia la figura materna, rasgo consistente con la construcción de lo masculino desde un lugar filial y de lo femenino como madre superlativa (Montecino, 2014).

El caballero descubre el engaño y se lo comunica a su madre, quien le señala que es mejor que se case con la joven. La madre habla con Juanita para manifestarle que tiene que casarse con su hijo, ella acepta y le cuenta sobre los sucesos que la llevaron hasta ese lugar. Finalmente, Juanita y el caballero se casan, siguiendo los designios de la madre de éste.

A partir de esta secuencia, se configura una relación irrompible entre el reconocimiento del cuerpo femenino sexualizado y el mandato del matrimonio (Lagarde, 2005). En consecuencia, este vínculo institucionalizado se impone como obligación y única posibilidad tras pasar la noche juntos. Apareciendo como “el” espacio relacional que puede proteger definitivamente a Juanita, de sí misma y de los demás.

Adicionalmente, se reafirma la importancia de la obediencia filial y el rol dominante de la madre, como figura de poder, que resguarda el cumplimiento de las normas culturales. En relación con esto, se establece una jerarquía familiar, donde podemos identificar categorías de mujer con diferenciales de poder y autonomía (Valdés et al., 2005). En la cúspide de esta estructura familiar, se sitúa la mujer mayor y madre, y en la parte inferior de la pirámide, la mujer joven, sin hijos, que vive al alero de la madre de su esposo. No obstante, resulta clave visibilizar que la resolución definitiva de la situación tiene lugar en la relación que se establece entre las dos mujeres. Si bien, por una parte, esto rompe con el modelo de transacción hegemónico de la cultura dominante, es decir, un pacto entre varones, donde acá está el reverso. No podemos desconocer que las dos mujeres legitiman la norma y canon de control sexual, desde las lógicas imperantes y tradicionales de la masculinidad, en el que el hombre es quien será el responsable de la mujer.

Luego de casarse, el caballo revela a Juanita que en realidad es un ángel que vino a salvarla. Con esto se refuerza la imagen de la mujer como alma perdida, a la

que sólo la ayuda divina puede salvar, permitiéndole seguir por el buen camino del esfuerzo, el matrimonio y la familia. Cumplida esta misión, el caballo se transforma en paloma y se va. Esta transformación puede interpretarse como la integración de la acción y el esfuerzo, representados por el caballo, y de los ideales espirituales, simbolizados por la paloma⁴⁷ (Bettelheim, 1994). De aquí se desprende que Juanita ha aprendido su lección, ha llegado a ser lo que debía, pasando de una actitud superficial, ambiciosa, caprichosa e impulsiva, a una obediente y sumisa, características que el relato valora positivamente.

Es interesante que, a lo largo del relato, el personaje de Juanita va estableciendo distintos tipos de relaciones con los demás y son estos vínculos los que le permiten aprender, enfrentar la violencia por parte del diablo y, finalmente, cambiar su vida. En este sentido, no se trata de una protagonista solitaria, sino que avanza en compañía de otros, en particular del caballo, hasta que logra integrar aquello de lo que carecía, la bondad y el esfuerzo. De esta manera, lo que marca una diferencia radical entre los personajes y las características que adquieren sus relaciones, son estos atributos, encarnados de manera sublime en el personaje del caballo.

Llama la atención en este cuento, la figura de la madre, cuyo poder hunde sus raíces en la afectividad, ejerciendo un dominio emotivo y moral en el ámbito familiar. Esta forma de poder difiere de lo que hemos visto anteriormente en el personaje del rey, representante del poder político/institucional, o en el diablo, que ostenta un poder sobrenatural maligno, pues es una expresión profunda de nuestra historia y cultura mestiza, donde ella como figura solitaria de autoridad y afecto, monopoliza el sistema relacional familiar (Montecino, 2014). De esta manera, lo materno se erige poderoso sobre el hijo y la joven esposa, y las decisiones familiares están signadas por lo femenino, pero la localizan como

⁴⁷ La paloma suele asociarse al amor y la mansedumbre, siendo instalada mundialmente como símbolo de paz. También, el Espíritu Santo del cristianismo es representado por esta ave (Biedermann, 1993).

guardiana y vigilante de ideologías genéricas que no desarticulen la organización vigente.

A diferencia de los relatos expuestos anteriormente, la relación intra-género, no es para subvertir un orden dado, sino para que sus actos precisamente lo alcancen, legitimado un sistema socio-cultural. Este cuento quizás expresa de mayor manera una mirada que institucionaliza y no cuestiona estructuras como la familia y el casamiento. Donde la relación entre mujeres es más bien para vehicular y retomar los mandatos genéricos, más que propiciar apuestas colectivas de unión y comunidad.

Para concluir, considero que la imagen principal que recrea este relato, es la de la mujer como alma perdida, quien, gracias a la ayuda divina, puede llegar a ser consciente de sus errores y alcanzar su *deber ser*, es decir, ser obediente, respetuosa, trabajadora y casarse con un hombre bueno. Desde esta perspectiva, se entiende que cuando una mujer toma decisiones, guiada por su deseo, se equivoca. Por lo tanto, la ambición e impulsividad femeninas no sólo son características que se valoran negativamente, sino que, además, pueden resultar peligrosas y llevar a la perdición, instalándose Juanita, primero, como anti-ejemplo y, luego, como guía para la *buena mujer*, desde los códigos más clásicos de lo femenino hegemónico.

VII.6. CAPÍTULO 5. El pescadito San Martín: De violencia y perdón.

Este cuento narra la historia de Pedro, un hombre que vive junto a su madre en una modesta choza. Su situación es tan precaria que, en ocasiones, no tienen qué comer. Muy cerca de ellos, pero en condiciones materiales totalmente opuestas, vive una princesa tan bella “como los ángeles del cielo”, a quien su padre, el rey, mantiene encerrada, para que nadie pueda verla.

En primer lugar, esta situación inicial instala la relación del hombre con la madre, vínculo que, como ya hemos visto, resulta clave para la construcción simbólica del género en la cultura chilena. Además, se establece una clara división de los

personajes, entre ricos y pobres. A partir los personajes que ocupan tales espacios, se comienza a delinear lo femenino, por una parte, en función de su rol materno y, por otra parte, asociado a la belleza y la bondad.

En torno a esto último, se identifica un discurso machista respecto del cuerpo femenino, donde las nociones de represión y protección se asimilan y enmarañan, lo cual se expresa con claridad en el encierro al que el rey somete a su hija, situación que nos habla de la asignación de un valor a ese cuerpo, lo cual se conjuga con una imagen de lo femenino como débil y voluble, legitimando esta forma de dominación masculina (Heritier, 1991). En tanto cuerpo joven y bello, lo femenino aparece como algo que debe estar resguardado, encarcelado, siempre en un lugar de lo reprimido, restringido, donde su custodio es, generalmente, un varón mayor, o directamente el *pater familias*.

Un día, la madre de Pedro le pide que vaya a comprar un kilo de grasa para amasar. Él lo hace con agrado, pero en el camino de regreso le da mucho sueño y decide acostarse junto a un manantial. Pedro deja la grasa sobre una roca y ésta se derrite por el sol, mientras él duerme. Al despertar no encuentra la grasa y vuelve muy molesto a su casa.

Al día siguiente, la madre lo envía a comprar un kilo de sal. En el camino de regreso, Pedro nuevamente siente mucho sueño y se acuesta en el mismo lugar del día anterior. Esta vez, sin embargo, decide esconder la sal bajo una roca, para evitar que la encuentren los supuestos ladrones.

Después de algunas horas, Pedro despierta y no encuentra la sal. Esto lo pone furioso y comienza a buscar al ladrón en el manantial. Es así como atrapa a un pequeño pez, a quien le exige que le devuelva la grasa y la sal, amenazándolo de muerte con una cortapluma. Cuando está a punto de matarlo, el pez le señala que él puede ayudarlo en lo que necesite. Al escucharlo, Pedro se asusta tanto que lo suelta y, con desesperación, demanda nuevamente lo perdido. En cuanto el pez se lo entrega, Pedro huye del lugar. Mientras éste corre, el pez le advierte que

cada vez que necesite de su ayuda, debe pronunciar “pescadito San Martín me valga”.

En esta secuencia vemos, primeramente, que entre Pedro y su madre hay una relación cercana, pero con roles muy demarcados, dándonos pistas de ciertas lógicas de organización familiar, donde el hijo debe obediencia y respeto irrestricto a la madre, quien se sitúa a la cabeza en términos jerárquicos (Montecino, 2014). Este tipo de organización familiar, con jefatura de hogar femenina y monoparental, ha estado históricamente presente en el Chile rural y, en concordancia con las tendencias nacionales, ha ido incrementándose en las décadas más recientes, situación que se acentúa en hogares de nivel socioeconómico bajo (Fawaz y Soto, 2012).

Enseguida, podemos identificar a Pedro como un personaje torpe y descuidado, que propende a la ira y exterioriza permanentemente la culpa, es decir, atribuye a otros la responsabilidad por su conducta (Gerez, 2009). La incapacidad de ser autocrítico y consciente de sus actos, dificulta que pueda aprender de sus errores, por lo cual no sorprende que repita la misma acción, a pesar de las consecuencias negativas que ya experimentó con anterioridad (Bettelheim, 1994). Esto nos habla de un hombre en tanto hijo, que es irresponsable, negligente, y que no puede aportar a las labores de mantención familiar, como traer los productos alimenticios. En segundo lugar, se presenta lo masculino desde un no asumir que sus actos son causales directas de su desgracia.

Por su parte, el personaje del pescadito San Martín, aparece en relatos similares, aunque de tradición indígena, específicamente aymara, con la misma función de auxiliar y cumplir deseos (Montecino, 2005 y 2015). Es interesante que lo que lleva al descubrimiento de este ser mágico es, además del descuido de Pedro, la tarea de conseguir elementos nutritivos, de modo que la magia emerge vinculada al sostenimiento de la vida. Este reconocimiento de las prácticas de subsistencia y alimentación, supone una ruptura respecto del modelo hegemónico moderno y colonial, que las invisibiliza, utiliza y denuesta (D’Amico y Pessolano, 2013).

La alimentación como temática recurrente, abordada en los distintos cuentos relatados, nos lleva a pensar en ésta como una dimensión prioritaria en el imaginario popular. Dicha práctica cotidiana es un prisma para entender el tinglado de la división sexual, las identidades y mandatos que se asocian y posicionan en cuanto a la construcción de lo femenino y masculino, sus espacios de realización, etcétera. La alimentación es una alegoría crucial para dar cuenta de las relaciones sociales y los órdenes, en tanto categorización de los sujetos (Montecino, 2006).

Poco tiempo después, Pedro va caminando hacia el monte para recoger leña, cuando siente que alguien se ríe de él, era la princesa, quien lo observaba desde un balcón del castillo. Ante esta situación, Pedro, suponiendo que la burla se debe a su apariencia sucia y harapienta, le pide al pescadito San Martín que la princesa quede embarazada. Considerando el carácter impulsivo y agresivo de Pedro, la solicitud que efectúa al pescadito puede ser comprendida como una forma de vengarse de la princesa por burlarse de él, colocándola en una situación incómoda y deshonrosa, al quedar embarazada siendo soltera y sin saber quién es el padre, forzando, además, un vínculo con él, a través del hijo que dará a luz.

El designio de Pedro de dejar embarazada a la princesa es una metáfora de la violación, inferir un castigo de orden sexual y moral, tomar su cuerpo y preñarlo para establecer que ese territorio, a pesar de ser de otra clase, le puede pertenecer por ser hombre. Esto reafirma la tendencia a exteriorizar la culpa del protagonista, pues desde su punto de vista, *la princesa se lo buscó*, idea recurrente en diversas situaciones de violencia de género (Guerrero, Moreno, Guerrero y Cruz, 2016).

Vista de esta manera, la maternidad no sólo representa una deshonra, sino que también aparece como una forma de sometimiento para la mujer, una condición y un vínculo obligado, que la oprime y la expone a más violencia (Lagarde, 2005). Por otro lado, dada la naturaleza de su concepción, en el marco amplio del relato, el personaje de la princesa queda asociado a lo virginal, proponiéndose una relación entre virginidad y bondad para lo femenino, estrechamente ligada con el

imaginario católico (Doménech, 2008). El tema de la maternidad virginal es por tanto un hilo conductor en la configuración de las maternidades en el mundo popular, que se obtiene del plano religioso para fundirlo con prácticas sociales concretas. La conversación que se propone de la maternidad-fecundidad desde la imagen de la Virgen pone su acento en consolidar una construcción de la mujer donde su atributo protagónico es lo reproductivo: ser Madre.

Una expresión icónica de la importancia de la noción de maternidad virginal en la cultura chilena, es la figura del Trauco⁴⁸, personaje fundamental dentro de la mitología chilota (Sepúlveda, 1987), que actúa desde lo simbólico como chivo expiatorio, resguardando la virginidad y, con ello, la honra, de la mujer embarazada de un hombre desconocido.

Cuando el niño cumple diez meses, el rey expone a la princesa junto a él, en el patio del palacio, con un letrero que señala que quien sea reconocido por el pequeño como su padre, se convertirá en esposo de la princesa. Así, llegan hombres provenientes de diversos lugares, pero el niño no reconoce a ninguno. Pese a la desconfianza de su madre, Pedro decide presentarse en el palacio y lo hace vestido con andrajos, sucio, maloliente y “barbón”. En cuanto el niño lo ve, le nombra “papá”. Al percibir esta situación, el rey ordena a sus guardias que trasladen a su hija, a su nieto y a Pedro a una isla donde sólo haya agua y tierra, dejándoles comida apenas suficiente para un año. Transcurrido ese tiempo, él volvería a buscar sus huesos.

El rey ejerce en esta secuencia, múltiples formas de violencia, primero el exponer públicamente a su hija y nieto, cabe destacar que la exposición y humillación pública ha sido históricamente una forma de castigo no corporal, que lleva implícito el suplicio simbólico de la marca social (Foucault, 2002). Segundo, porque es el infante, y no la princesa, el sujeto que tiene el saber-poder del reconocimiento, dejándola excluida de ese conocimiento. Sin embargo, la lógica del mundo al revés presente en los cuentos folklóricos chilenos, permite

⁴⁸ Se trata de una suerte de emblema de la potencia masculina (Montecino, 2005 y 2015).

comprender que los personajes más inesperados y menos poderosos, desarrollen, en muchas ocasiones, las acciones más importantes (Sepúlveda, 2012). Además, su certeza y asertividad dan cuenta de una sensibilidad e intuición de las cuales los adultos parecen carecer (Pinkola, 2009). Lo que podría hablarnos de una mirada menos adultocéntrica y de la posibilidad de ubicarse en un lugar de poder, para quienes han sido obviados como seres con conocimientos, los/as niños/as. Tercero, por el destierro que manda, el cual implica una condena a muerte solapada, pero, además, reafirma el desalojo de un núcleo que ha travestido los mandatos de clase/raza. Tales designios refuerzan la figura del padre en el lugar de la ley, retribuyendo poder al poder.

Se enfatiza en el carácter opuesto de Pedro, sucio y barbón, respecto de la princesa, de belleza angelical. No obstante, ambos personajes ahora comparten un destino, pues han sido vinculados por la magia del pescadito y, en consecuencia, por el reconocimiento del niño. Al parecer, las dicotomías representadas de manera transparente por tales personajes, sólo pueden trascenderse mediante el engendramiento mágico y forzoso. Esto puede interpretarse como una manera de tematizar el mestizaje, de elaborar una mezcla inesperada/inapropiada, una mezcla biológica, de sangre que tuvo como resultado la creación de nuevos seres (mestizos). Como narración el cuento otorga un lugar a ese acto de fusión entre personas que consumaron una transgresión de las normas socioculturales (Montecino, 2014), y que puede tener como resultado la aniquilación de los involucrados.

Otro aspecto relevante es la asociación de la pobreza con la suciedad, el mal olor y con una apariencia desagradable. Esta *pobreza sucia* representada por Pedro, está culturalmente asociada con el ocio y la delincuencia (Román, Avendaño y Tomicic, 2004), reforzando su comprensión como condición indeseable. Junto con ello, se distingue un cuerpo masculino que es objeto de rechazo y burla debido a su apariencia andrajosa, a partir de lo cual se puede inferir una imagen del *hombre decente* que estaría ligada a la limpieza y pulcritud (Olavarría, 2002).

Pasa el tiempo y los alimentos escasean en la isla. Pese a esta difícil situación, Pedro no parece verse afectado, pues acude todos los días al monte y, a escondidas, le pide al pescadito San Martín una gran tortilla⁴⁹. No le preocupan su mujer y su hijo, sólo se interesa por su propio bienestar. Un día la princesa lo sigue y descubre su triquiñuela. Cuando lo enfrenta, señalando su mala actitud, él responde con desgano e indiferencia. Ante esto, la princesa, que hábilmente había aprendido cómo Pedro realizaba la petición, pide al pescadito San Martín una mesa llena de manjares para ella y su hijo. Al anochecer, mientras Pedro duerme, la princesa pide al pescadito un castillo, con guardias, sembrados y un jardín, con un naranjo con tres naranjas de oro en la entrada. Además, le solicita que Pedro sea un hombre *normal*.

Una vez más, observamos el carácter pillito⁵⁰ y egoísta de Pedro, quien aparece como un personaje incapaz de sentir empatía y/o afecto por su esposa e hijo. Sin embargo, esta habilidad para engañar y sacar provecho personal, se presenta como algo distinto de la inteligencia, pues sólo se dirige a la satisfacción inmediata y de corto plazo, sin considerar acciones que pudiesen mejorar la situación de todos a lo largo del tiempo. Así, Pedro encarna a un antihéroe, al estilo de Pedro Urdemales, personaje recurrente en los relatos folklóricos de la zona central (Sepúlveda, 2012). El antihéroe suele ser representado como:

“un ser marginado socialmente. (...) destruido como persona por los prejuicios, estereotipos e injusticias (...) Como resultado, el personaje se relaciona a un sistema que se identifica con los valores no aceptados de la sociedad; así es como se construye el personaje del antihéroe, visto desde la perspectiva del sistema cultural predominante” (Mora, 2008, p. 2).

⁴⁹ Pequeña torta chata, por lo común salada, hecha con harina de trigo o maíz, y cocida al rescoldo.

⁵⁰ Pícaro y hábil para engañar a los demás.

En este sentido, la presencia de este antihéroe como personaje principal, puede ser interpretada como una forma de transgresión, debido a que su conducta y hábitos encarnan una resistencia ante el poder y quebrantan lo establecido.

La princesa, en cambio, demuestra su inteligencia al descubrir el engaño de Pedro, y elaborar deseos que benefician a todos y les proporcionan mejores condiciones de vida, salvándolos de su precaria situación. De este modo, se muestra lo femenino desde el aprendizaje y la capacidad de incorporar información y manejarla en función de determinados objetivos y motivaciones.

Esta acción, además de dar cuenta de la capacidad de la princesa de considerar a los demás, nos muestra la importancia de la sabiduría de quien desea, pues el pescadito no entrega consejos, sólo cumple con lo que le solicitan. Su deseo es para la diada, es decir, para el bienestar de ella y su hijo, pero incluye a Pedro, al solicitar que éste “cambie”. El bienestar desde lo femenino, por ende, asume una radical postura diferencial, lo masculino busca una utilidad individual, su propia satisfacción, mientras que la mujer apela a un desarrollo colectivo de mejores condiciones de existencia. Para lo cual, y como complemento necesario, recurre a lo material, en tanto bienes como los solicitados.

No podemos desconocer que el deseo de transformación articulado por la princesa hacia Pedro, posee una ambigüedad radical, al no explicitar en qué consistiría esta normalidad, es posible inferir que se relaciona con la superación de su actitud egoísta y de sus pillerías, donde lo afectivo y el bienestar familiar sean parte de sus demandas. A lo que podemos agregar condiciones asociadas al cuidado en su presentación, la limpieza y adecuación en el vestir, revirtiendo la apariencia desagradable con la que se describió anteriormente al personaje.

Los motivos que guían a la princesa son similares a los que es posible identificar en los discursos de mujeres que experimentan situaciones de violencia al interior del sistema familiar o de pareja (Loubat, Ponce y Salas, 2007). Esta “coincidencia” da cuenta de una construcción de lo femenino que encuentra su sentido en el

cuidado material y afectivo de los otros, así como en la preservación de la familia. En este marco, también se reproduce una dinámica de madre e hijo en el espacio de la pareja, donde pareciera que la mujer *debe* hacerse cargo del hombre, tanto como de sus propios hijos (Lagarde, 2005).

En otro ámbito, la naranja como fruto de oro es un elemento común en diversos relatos y muchas veces aparece ligada a los encantos, también puede simbolizar una síntesis entre lo mágico y lo terrenal (Laval, 1916), integración que, en este relato, resultará clave para visibilizar y resolver el conflicto.

Al siguiente día, se cumple el plazo de un año establecido por el rey, quien llega a buscar los restos de su hija y nieto. Tan grande es su asombro cuando ve el palacio y el naranjo con tres frutos de oro en el jardín, que inmediatamente se arrodilla y le pide perdón a su hija. Ella lo perdona y, junto a Pedro, lo invita al palacio para desayunar. Luego de comer, el rey está tan ansioso por salir a recorrer el reino, que no se da cuenta de que, al pasar por el jardín, han caído dos naranjas de oro en uno de sus bolsillos. Cuando Pedro nota que faltan dos naranjas de oro, ordena al instante decapitar a quien le haya robado. Los guardias registran a toda la delegación del rey, sin obtener resultados. Entonces, la princesa manda que revisen a su padre, quien se sorprende ante la desconfianza de su hija. Al ver que las naranjas están en su bolsillo, el rey pide perdón desesperadamente y suplica por su vida.

En ese momento, la princesa le pregunta si recuerda el encierro al que la sometió, la ocasión en que la expuso junto a su hijo en el patio y el destierro al que la condenó. Luego de esto, le señala que no quiere que le pida perdón a ella, sino a Pedro y a su hijo, y que, si éstos le dan su perdón, ella no lo matará. Finalmente, Pedro lo perdona y el relato concluye con la felicidad perpetua de la familia.

En la secuencia final, la princesa nuevamente tiene la posibilidad de ejercer poder sobre su padre, separándose de su figura y superándolo no sólo en el aspecto material, sino también moral, en cuanto a bondad y sabiduría. Desde una mirada

psicoanalítica, superar simbólicamente a las figuras parentales, constituye un paso significativo y necesario en el desarrollo de la personalidad (Bettelheim, 1994). En este contexto, la princesa realiza un ejercicio de reconstrucción de memoria y visibilización de la violencia, lo cual emerge como una forma de resistencia frente a la misma (Taylor, 2015). En este acto se recrea una comprensión sistémica de la situación, concluyendo de manera circular al involucrar a su esposo e hijo, otorgándoles una tarea en la resolución del conflicto familiar (Andolfi, 2003).

La princesa también muestra un estilo distintivo en el ejercicio del poder, a partir de ello se observa que lo femenino actúa más en conjunto y comunión al momento de tomar decisiones. Esta característica coincide con lo que plantean diversos estudios sobre estilos de poder femenino, en cuanto a que las mujeres en puestos de liderazgo, suelen tener una mayor aptitud para mantener relaciones personales estrechas con sus colaboradores, respecto de los hombres, teniéndolos en cuenta en la toma de decisiones y en la búsqueda de soluciones (Ramos, Barbera y Sarrió, 2003).

En este sentido, la familia, espacio de expresión del amor y el perdón más excelsos, se presenta como una institución poderosísima, incuestionable y que debe preservarse, aún en las condiciones más terribles. Esto se condice con diversos discursos socioculturales que continúan posicionando, desde distintas perspectivas, a la familia como base de la sociedad chilena y como uno de los principales valores de la misma (Oyarzún, 2005). De ahí que la actitud fiel y misericordiosa de la princesa, aparezca como un atributo positivo y necesario

Para concluir, es importante reconocer que la princesa va asumiendo progresivamente un rol más activo a través del relato, experimentando un proceso de aprendizaje personal consciente. De esta forma, se posiciona como un personaje clave, particularmente en su relación con Pedro, el antihéroe, quien requiere de su intervención y de la magia para cambiar. En este sentido, se configura un femenino que moviliza los afectos y posibilita cambios, materializando

la fantasía de que el otro modifique su comportamiento y/o afectividad (Loubat, Ponce y Salas, 2007).

De esta manera, el poder femenino, encarnado por la princesa, se vincula con la sabiduría, los afectos y el sostenimiento de la vida y la familia. Mientras, el poder masculino adquiere una valoración principalmente negativa, al asociarse con la violencia y el egoísmo, a excepción del infante. A partir de ello, el cuento transmite la noción de que la integración virtuosa entre lo femenino y lo masculino es relevante y, más aún, necesaria. Dicha integración se concretaría fundamentalmente en la familia.

VII.7. CAPÍTULO 6. El Cuarenta: La omnipotencia de lo masculino.

La historia del Cuarenta comienza situándonos en un contexto bastante específico, la zona de Longaví, mediante referencias realistas de elementos geográficos, históricos y culturales, como el mestizaje entre mapuches y españoles. Según se dice, nuestro protagonista representa una extraña combinación entre “Hércules y Caupolicán”, cuya altura, de dos metros y medio, está en directa proporción con su bondad. Es el mejor peón del fundo y, si bien come tres veces más, bota el triple de árboles que los demás trabajadores.

Esta introducción nos muestra a un personaje masculino excepcional, en fuerza, tamaño y bondad. Nos habla de un sujeto mestizo, que encarna “una extraña combinación”. En este sentido, se le presenta a partir de otros personajes, como Hércules y Caupolicán, los cuales nos transportan inmediatamente a la noción del héroe fuerte, resistente y aguerrido, que se instala como modelo moral para una comunidad (Luzuriaga, 1969). Esta necesidad de definir al personaje a partir de otros referentes, es elocuente en cuanto a la dificultad de nombrar lo mestizo “en cuanto tal” (Montecino, 1996).

El patrón lo quiere como si fuese su hijo y confía mucho en él, por esto, cuando comienzan a desaparecer las mejores vacas del fundo, le pregunta si se atreve a

explorar el interior del valle, para averiguar qué sucede con los animales. El Cuarenta acepta y parte al día siguiente en su carreta.

En esta situación es posible identificar una relación de colaboración y amistad entre el patrón y el Cuarenta, que trasciende su vínculo laboral. Una muestra de ello es la confianza del primero al solicitar ayuda y la disposición del segundo para enfrentar peligros desconocidos, con el propósito de auxiliarlo. Esta forma de fraternidad masculina *“resulta fundamental para la consolidación de las ideologías nacionales (...) La expresión “comunidad imaginada” que acuñó Benedict Anderson para referirse a la nación apunta a que ésta se concibe siempre como una camaradería profunda y horizontal (entre hombres)”* (González, 2008, p. 90). Además, actúa como un vínculo protector que disminuye la ansiedad y permite a sus participantes construir nuevas posibilidades de acción.

Pese a que este tipo de relación entre hombres puede considerarse funcional a la lógica hegemónica patriarcal, es importante reconocer que en el contexto cultural en que se sitúa, es decir, el Chile rural, sí representa una ruptura en la organización jerárquica, propia de la estructura social que se genera en función de la actividad agrícola, donde el vínculo horizontal entre patrón y peón es casi impensable (Bengoa, 1988).

El Cuarenta camina dos días junto a sus bueyes, hasta que, entre un bosque de cipreses de cordillera, aparece un toro negro, el más grande que hubiese visto. El furioso animal mata a los dos bueyes de una cornada. Luego, el hombre, sosteniendo un fémur de caballo que ha encontrado en el camino, espera la embestida del toro y cuando éste llega hasta él, lo golpea dejándolo inconsciente. Rápidamente, enyuga al toro y del otro extremo se enyuga a sí mismo.

Al despertar el toro, comienza a forcejear para desprenderse del peso del yugo, pero el Cuarenta tira con fuerza desde su lado, obligándolo a caminar. Desde el bosque salen las vacas robadas y comienzan a seguir la carreta hasta llegar al fundo, después de unos días.

Al verlos acercarse, todos en el fundo salen a recibirlo. El Cuarenta señala al toro como el culpable del robo de las vacas, sin embargo, el patrón lo identifica como su compadre e indica al hombre que lo libere inmediatamente. El peón, sorprendido, desunche al animal y explica que él desconocía que era su compadre. El toro, al quedar liberado, vuelve cojeando lentamente hacia las montañas.

En esta secuencia queda claro cómo el héroe masculino se va definiendo tanto por su acción, firme y decidida, como por su ejemplaridad moral (Carabí y Segarra, 2000). El Cuarenta no vacila en explorar y arriesgarse, ni en utilizar su fuerza de manera certera para cumplir su cometido, que guarda tras de sí la intención bondadosa de ayudar a su patrón. Junto con ello, al enyugarse se pone en una posición de horizontalidad respecto del adversario y, desde ahí, establece sus límites y exigencias, enfrentando la potencia sobrehumana del diablo con justicia, mediante el uso positivo de sus dones (Pedrosa, 2005).

Destaca, además, la imagen del toro negro, que en diversos relatos de la zona central emerge como transfiguración del diablo (Montecino, 2005 y 2015). En contraposición a la fuerza y el poder masculino, representado por este animal, emerge en el relato la imagen de las vacas, asociadas simbólicamente con lo femenino (Biedermann, 1993). La relación que se propone entre el toro y las vacas, da cuenta de una comprensión de lo masculino como poderoso respecto de lo femenino sometido, carente de voluntad, y que requiere ser rescatado. Esto coincide con muchas otras narraciones latinoamericanas, donde lo femenino suele ser representado por animales asociados a características como la estupidez y/o la docilidad (Fernández, 2000).

Por otra parte, el poder masculino, violento y maligno, encarnado por el toro, se enfrenta con un poder masculino positivo, representado por el Cuarenta, sustentado en la bondad y el altruismo, el cual, finalmente, sale victorioso. Si bien este último también se expresa de manera violenta, golpeando al toro y dejándolo inconsciente, esto se subsana y/o justifica pues obedece a un propósito noble.

Aquí queda de manifiesto la importancia de la bondad dentro del imaginario mestizo y su carácter crucial al momento de valorar una acción (Ibarra, 1998).

El patrón invita a su inquilino a comer, para explicarle la situación. Así, le revela que el compadre toro es en realidad el diablo, con quien hizo un pacto en su juventud, y que, al llevarse las vacas, estaba recaudando lo debido. El patrón se arrepiente de su trato, pero se muestra resignado asumiendo su equivocación.

Se instala así, la asociación entre la figura del demonio con el poder material y la riqueza de los hacendados, noción común dentro de la cultura popular, donde lo diabólico es comprendido como el principio de la riqueza como acumulación (Haverbeck, Rodríguez, Arán y Ramírez, 1992). Establecer un pacto con el diablo se plantea como la forma más rápida de enriquecerse, sin embargo, tiene un alto costo, pues supone la venta del alma de quien contrae el compromiso.

Junto con ello, emerge en el discurso del patrón la imagen del hombre joven, como ser ambicioso e impulsivo, en contraste con su presente como anciano, etapa en que ha llegado a ser consciente de sus errores. Tales imágenes, la del joven impulsivo y la del viejo sabio, constituyen arquetipos presentes en diversas narraciones y culturas, como correlatos simbólicos del desarrollo personal y/o comunitario (Viveros, 2002; Pinkola, 2009). Asimismo, se plantea una valoración negativa de la codicia, actitud que puede llevar a alguien a su perdición moral, material e incluso, espiritual (Sepúlveda, 2012).

Luego de escuchar, el Cuarenta se levanta de un brinco y pide permiso al patrón para recuperar el contrato que lo compromete. Éste se opone con firmeza, sosteniendo que nadie puede enfrentarse al diablo. Mediante esta secuencia, se evidencia nuevamente la relación de colaboración, afecto y confianza que existe entre ambos personajes, reforzando la importancia de la camaradería masculina.

Pese a la negativa y a la advertencia del patrón, al día siguiente el Cuarenta parte en búsqueda del diablo, llevando provisiones y una tenaza de la fragua. El hecho de que el protagonista decida emprender esta aventura, pasando por alto el

mandato del patrón, nos habla de la independencia y autodeterminación como características de este masculino excepcional, entendiendo que un hombre de verdad sólo obedece a sí mismo, noción propia del modelo masculino hegemónico en nuestro país, de acuerdo al cual *“el hombre es una persona autónoma, libre, que trata de igual a igual a los otros hombres, que no debe disminuirse. Debe dar siempre la sensación de estar seguro, de saber lo que hace”* (Valdés y Olavarría, 1998, p. 14).

El protagonista camina por una semana, hasta que, en un lugar rocoso, avista a unos pequeños diablitos que juegan en torno a una fogata. Él agarra a uno de ellos por la cola y le pregunta dónde está su padre. Sin embargo, antes de que el diablito pueda darle una respuesta, el Cuarenta ve cómo el diablo se escapa por el techo de la casa.

Enrostrándole su cobardía, el hombre alcanza al diablo, sosteniéndolo de una oreja con la tenaza. De esta forma, lo interroga por la ubicación del contrato de su patrón. Ante la presión, el diablo le indica un cofre negro. En la búsqueda del documento, el Cuarenta va guardando otros contratos y, como el de su patrón se encuentra en el fondo del cofre, finalmente se los lleva todos. El diablo le suplica que no lo haga, pero el hombre se despide con amabilidad y sigue su camino.

En muchas narraciones mestizas se presenta al diablo embaucado o burlado por quienes han contraído pactos con él (Montecino, 2005 y 2015). Asimismo, en este relato se le caracteriza como cobarde, desmitificándolo, y se le muestra sometido por el Cuarenta. Esta actitud de hacer escarnio del diablo es leída por algunos autores como una forma de extinguir el terror demoníaco, instalado tempranamente en nuestra historia por la institucionalidad religiosa y política (Salinas, 2000).

En este contexto, el Cuarenta representa un masculino que actúa en solitario, que se presenta autosuficiente y es capaz de dominar al propio diablo, con su astucia, fuerza física y bondad. Esta última mueve al héroe de tal forma, que consigue

liberar del contrato con el diablo no sólo a su patrón, sino a todos los que habían contraído compromisos con él, sin causar mayor perjuicio que éste al demonio.

En el fundo nadie cree que el Cuarenta vuelva a salvo, por este motivo, cuando lo ven acercarse, todos salen a su encuentro, en primer lugar, su patrón, a quien le entrega inmediatamente su contrato. Esa noche se celebra una gran fiesta y el patrón recompensa al Cuarenta con la mitad de sus tierras y con la mano de su hija, la joven más bella de la zona de Longaví, con quien se casa poco tiempo después.

Aquellos a quienes había salvado al recuperar los contratos, le regalan parte de sus tierras, con lo cual el matrimonio llega a tener una de las haciendas más grandes de Chile, pero no más grande que el amor que se profesan y que los colma de hijos.

En este último fragmento del relato, observamos cómo las hazañas del Cuarenta, los vínculos de confianza que establece con otros y la ayuda desinteresada que les ofrece, tienen como resultado consecuencias positivas para él. En este sentido, se transmite la noción de que la bondad y el comportamiento altruista traen, tarde o temprano, una recompensa (Sepúlveda, 2012).

La mujer aparece como parte de la “recompensa”, siendo descrita únicamente en función de la belleza física, es decir, en tanto cuerpo sexualizado, y de su lugar como esposa y madre. De esta manera, se vincula lo femenino con la sexualidad, el matrimonio y la familia, situándolo como objeto, en una relación de sometimiento y obediencia institucionalizada con lo masculino (Lagarde, 2005). Tener una mujer es considerado un equivalente de la recompensa material (Alvarado, 2014), tener tierras y formar una familia (esposa e hijos) es parte de un mismo conjunto, correspondiente a lo que un hombre bueno “necesita y merece”. En este contexto, lo femenino aparece ineludiblemente subordinado a lo masculino y se posiciona como lo otro (De Beauvoir, 1990). Su destino aparece mediado por

un acuerdo entre hombres y sellado por un contrato matrimonial, en el cual su voluntad no es consultada (Lévi-Strauss, 1981; Pateman, 1995).

El Cuarenta encarna la omnipotencia masculina, corazón simbólico de la lógica patriarcal, que se transforma en instrumento del poder y el sometimiento (Ramón, 2014), frente al cual lo femenino sólo puede aparecer como accesorio, necesario y valioso, pero no por ello menos objetivado. Ahora bien, encontramos en este personaje un matiz importante, su carácter profundamente bondadoso, que lo lleva a vincularse significativamente con otros, rompiendo con el individualismo que podría sustentarse en la idea de autosuficiencia y, a su vez, con la imagen del macho, parte integral de las construcciones hegemónicas en torno a las masculinidades en Chile (Carreño, 2002). A partir de ello, podemos comprender que, dentro del imaginario mestizo de la zona central, nadie, ni siquiera el hombre más fuerte, se exime de la necesidad de afecto y de relacionamiento con los demás. Tales vínculos son parte fundamental del proceso de desarrollo pleno del héroe en los cuentos folklóricos chilenos (Sepúlveda, 2012) y de la comunidad, dentro de la cultura popular (Salazar, 1991).

Desde una mirada general, podemos identificar en el relato un juicio negativo de la ambición y la codicia, conductas que son castigadas de distintas maneras, tanto en el caso del patrón como en el del diablo. De este modo, se plantea que la acumulación material sin trabajo y esfuerzo de por medio, además de tener una connotación negativa, trae consigo consecuencias negativas. Lo verdaderamente valioso es la bondad, que en el caso del Cuarenta va acompañada de una extraordinaria fuerza física. Como ya señalamos, esta combinación de fuerza, bondad y astucia, hace de este personaje una figura prácticamente invencible.

Para concluir, considero que este cuento nos presenta distintas e interesantes pistas en torno a la construcción simbólica de lo masculino en estos territorios, donde la complicidad y amistad entre hombres aparece como espacio social clave, y el ideal masculino presenta las características de fuerza física, bondad, valentía

e inteligencia, todas ellas vinculadas con la capacidad de proteger, proveer y relacionarse.

Otra cara de lo masculino es representada por el diablo, que se muestra violento y poderoso frente a los más débiles, como las vacas, y cobarde y sumiso ante los más fuertes, como el Cuarenta. Esta ambivalencia nos recuerda el concepto de entronque patriarcal, que refiere al encuentro y articulación entre patriarcados, a partir de la colonización europea del continente americano, contexto en el cual la masculinidad indígena pasa a ocupar un lugar subordinado frente al invasor, mientras se erige como opresora dentro de su propia comunidad (Paredes y Guzmán, 2014). Asimismo, nos lleva a pensar en una forma de masculinidad campesina, que se ve sometida ante la figura del patrón o capataz, descargando su frustración y violencia en el ámbito doméstico/familiar, espacio donde ejerce su dominio (Valdés, 2000).

VIII. Conclusiones. Lo femenino: La tierra donde todo germina.

Continuando con la metáfora del territorio, este proceso de investigación podría resumirse en la imagen de lo femenino como tierra fértil donde germina, se nutre y habita nuestro imaginario mestizo. Como hemos visto, lo femenino no sólo constituye una dimensión simbólica fundamental, sino que ocupa un lugar protagónico y actúa como eje articulador dentro del universo de significados que los cuentos folklóricos proponen, propuesta central de esta tesis y que detallaré más adelante.

No obstante, esta dimensión, así como los cuentos folklóricos, ha sido sistemáticamente posicionada en la trastienda de los relatos nacionales, como narración cultural subordinada. Desde un punto de vista analítico, esto tiene como consecuencia su invisibilización como saber y referente simbólico, y, en términos identitarios, la negación de una parte de nuestro ser-estar en el mundo como cultura.

A partir de ello, el propósito de esta investigación fue analizar las ideologías de género que diagraman los cuentos folklóricos de la zona central rural de Chile, con énfasis en los significados asociados con lo femenino, lo cual implicó elaborar una síntesis de estos relatos, relevando los motivos y trayectorias de sus protagonistas, caracterizar las construcciones simbólicas de lo femenino y masculino, y reconocer los vínculos, relaciones sociales y de poder. Para esto nos hemos situado teóricamente desde la construcción simbólica del género y el feminismo decolonial, reconociendo el carácter cultural e históricamente construido del género y la relevancia de las categorías de raza y clase, para entender cómo se narra alegóricamente el género en América Latina.

En el capítulo 1, *El torito de los cachitos de oro: El viaje femenino*, pudimos observar cómo la organización social se sustenta, inicialmente, en la negociación entre sujetos masculinos, consolidándose una dicotomía fundamental entre hombres y mujeres. En este espacio, donde las posibilidades de los personajes

femenino para decidir sobre sus propias vidas son escasas, la violencia emerge como parte constitutiva de las relaciones de pareja. Frente a esto, se posiciona el vínculo entre mujeres como lugar de resistencia y como posibilidad concreta de vivir mejor, otorgando protagonismo a los pactos femeninos, la sororidad y la transmisión de sabiduría, que permite apaciguar sufrimientos y evitar violencias. Es la asociatividad femenina lo que sostiene a Carmelita, la protagonista, y la impulsa a emprender el viaje y perseguir su proyecto, un periplo marcado por el sacrificio y por el vínculo entre lo femenino y la sabiduría de la naturaleza, que representa la conquista sobre sí misma.

Son múltiples los reveses que este cuento nos muestra respecto de la lógica hegemónica moderna/colonial. En primer lugar, relevando lo colectivo femenino, pues no se trata de una protagonista individual, sino que busca ayuda de otra mujer para alcanzar su propósito. En segundo lugar, presenta un personaje masculino en falta, que espera ser desencantado, en relación con un personaje femenino que se lanza a la aventura y al camino para lograr este cometido. Además, sitúa lo masculino en el ámbito de la bestialidad, de lo irracional, mientras lo femenino integra lo afectivo y lo racional, elaborando estrategias que le permiten desencantar al ser amado. Junto con ello, se destaca una forma de poder femenino, vinculada a la magia, la naturaleza y los afectos, que trasciende los límites del espacio público y privado, situándose sobre el poder masculino institucional.

La violencia como contexto en el que transcurre la vida de las mujeres y que establece límites estrechos de libertad para ellas, es uno de los aspectos centrales en el capítulo 2, *La monita de palo: El amor y la libertad*. En este apartado vemos cómo el relato folklórico permite nombrar un fenómeno relegado del habla oficial, el incesto padre-hija. En este caso se muestra cómo la estrategia femenina desde el no-poder y la sororidad, constituyen herramientas que posibilitan a las mujeres trascender el lugar de la víctima. Es el vínculo solidario y amoroso con otros/as el que ayuda a la princesa a escapar del padre e iniciar su propio viaje.

Algo semejante ocurre con la bondad, que es posicionada como atributo que determina la valía de una persona, independiente de sus bienes y de su apariencia, y que nadie tiene el poder de arrebatárselo. De esta forma, la cultura popular pone en valor lo marginado y menospreciado por la cultura hegemónica.

Resulta interesante reparar en los significados que se tejen en torno a la belleza física y al cuerpo femenino, ámbito en que identificamos un discurso ambivalente, donde se les propone como elementos positivos y, a la vez, peligrosos. Es decir, se instalan simultáneamente como objetos de protección y represión, lógica que sustenta y reproduce prácticas violentas como el encierro.

Por otra parte, observamos en el personaje de Octavio, una masculinidad diferente, intuitiva, que transgrede las normas de su grupo social, siendo negado por éste, pero que, gracias a esto, consigue acceder al amor de la princesa. En función de esta presencia, el matrimonio se plantea como el único lugar definitivamente seguro para la mujer, en el cual la princesa podrá, por fin, ser “ella misma”.

El capítulo 3, *María Ignacia y Juancito: Entre la autonomía y lo materno*, nos presenta una dinámica familiar, definida por el rechazo y abandono por parte del padre/esposo. Este tipo de panorama familiar se instala fuertemente a partir de los procesos de conquista y marca nuestra historia desde un punto de vista relacional y simbólico. En dicho contexto, lo masculino tiene la potestad de decidir sobre lo femenino y de impartir castigo, el cual recae fundamentalmente sobre cuerpos de mujer, como ocurre con la reina y, posteriormente, con la hechicera.

Tales personajes, la reina y la hechicera, encarnan versiones monolíticas de lo femenino, a partir de la dicotomía de la buena y la mala mujer. A pesar de ello, es relevante reparar en sus características, pues manifiestan con claridad aquello que se valora o sanciona socialmente en las mujeres. Así, se expresa que una buena mujer es una madre y esposa devota, que tiene la capacidad irrenunciable de

perdonar. En contraposición, la mala mujer es egoísta, ambiciosa, capaz de influir en otros, de engañar y causar daño.

La construcción de lo femenino se enriquece más a partir del personaje de María Ignacia, mostrando que es posible una integración armoniosa entre lo racional y lo emotivo, así como de la bondad y la iniciativa. Parte de la complejidad de este personaje, se observa en la relación maternal que sostiene con su hermano Juancito, reforzando la noción del rol materno como componente ineludible del universo femenino y la ubicación de lo masculino en el lugar de lo filial.

La trayectoria de estos hermanos da cuenta de la importancia de la capacidad de acción y de la vinculación positiva con otros/as, para avanzar en términos de autonomía y consciencia personal, mensaje central que se vehiculiza a través de estos protagonistas infantiles. Empero, pese al rol fundamental que ambos tienen durante el desarrollo del relato, es posible ver cómo el adultocentrismo opera en el plano simbólico, pues finalmente figuran como espectadores, quedando sujetos a los designios del mundo adulto.

Por último, la figura auxiliar y protectora de la Virgen, en tanto símbolo, parece cerrar un círculo relacional y callar, amorosamente, las dudas sobre nuestro origen. No somos huachos/as, ella es “Nuestra Madre”.

La mujer como alma perdida es el tópico central del capítulo 4, que versa sobre el cuento *La Juanita*. El deseo y la impulsividad femenina son valorados negativamente e, incluso, son considerados peligrosos, de manera que la protagonista constituye inicialmente un anti-ejemplo. No obstante, a través de la mediación divina, materializada en la ayuda del caballo, se va delineando el camino que Juanita debe seguir para convertirse en una buena mujer. Este *deber ser* femenino se relaciona con la obediencia, el trabajo, el sacrificio y el matrimonio.

Otra figura femenina relevante en esta historia es la de la mujer-madre, quien, como referente solitario de autoridad y afecto, ejerce su dominio sobre el sistema

relacional familiar, preservando y garantizando la reproducción de la organización genérica tradicional.

Lo masculino muestra facetas múltiples: el padre que encarna la ley y desempeña de forma negligente su rol protector en el ámbito familiar, el diablo, atractivo y potencialmente destructivo, el caballero, que encarna al hombre bueno, trabajador y obediente ante su madre, y el caballo, representación de la divinidad, que cuida, guía y enseña a la protagonista.

En el capítulo 5, *El pescadito San Martín: De violencia y perdón*, nos encontramos con el primer protagonista masculino de este recorrido. A partir de este personaje, un anti-héroe, se define un masculino negligente, violento, egoísta e incapaz de asumir la responsabilidad por sus propias acciones.

También pudimos identificar múltiples formas de violencia de género y de castigo hacia lo femenino: encierro, violación (simbólica), humillación pública (marca social), negación de la posibilidad de decidir sobre la propia vida y condena a muerte (por inanición). Pese a esto, el personaje femenino, la princesa, gracias a su capacidad de aprender y actuar, va asumiendo progresivamente mayor control sobre su existencia y modificando aquello que le produce malestar, ejerciendo poder con sabiduría y consideración por los demás, a diferencia del rey y de su esposo, Pedro.

En el último capítulo, *El Cuarenta: La omnipotencia de lo masculino*, descubrimos a un protagonista masculino que encarna un ideal, es excepcionalmente fuerte, valiente y bondadoso. Además, actúa de manera independiente, pero mantiene vínculos de afecto y confianza hacia otros. En este último ámbito, la camaradería masculina, específicamente la que se da entre el patrón y el Cuarenta, aparece como un espacio relacional importante de contención y apoyo.

Conviene destacar, el escarnio del diablo que hace el protagonista, como salida y resolución simbólica popular del terror demoníaco, instalado históricamente a través de la institucionalidad religiosa y política. Esta acción supone, a su vez, una

condena de la ambición y la codicia, así como de la acumulación no mediada por el esfuerzo y el trabajo.

Al mismo tiempo, el personaje del diablo representa una masculinidad ambivalente, que se comporta agresivamente con quienes percibe como más débiles, mientras actúa de manera cobarde ante quienes considera más fuertes. De este modo, al ridiculizarlo y triunfar sobre él, el Cuarenta consolida su lugar como modelo masculino.

Finalmente, en relación con este masculino ideal y omnipotente, lo femenino aparece ineludiblemente subordinado en este relato, constituyéndose como “lo otro” y definiéndose a partir del acuerdo entre hombres, consolidado en el contrato matrimonial.

Desde una mirada más general, tal como señalé al comienzo de este apartado, una de las principales propuestas de esta investigación es la comprensión de lo femenino como tierra fértil del imaginario mestizo. Para entender este planteamiento debemos considerar que, si bien cada relato tiene una enorme densidad simbólica y múltiples particularidades, es posible identificar elementos y funciones que se reiteran, presentándose de manera relativamente transversal en las distintas narraciones analizadas. En función de ello, podemos identificar una cierta estructura que se va organizando en torno a la dimensión de lo femenino, instalándose, así, como eje articulador.

El primer aspecto de esa estructura es la demanda desde lo masculino, que se materializa en una exigencia o mandato. En este sentido, lo masculino se sitúa como ley pública y se posiciona desde la falta. Dicha demanda marca un quiebre en la existencia de los personajes femeninos, definiendo un contexto violento y límites muy estrechos de decisión y acción. Frente a esto se despliegan estrategias femeninas desde el “no-poder”, relacionadas con la astucia, la inteligencia, el humor y también con la sororidad, es decir, las alianzas de reciprocidad y apoyo entre mujeres, que permiten superar la adversidad y cambiar

aquel contexto hostil. Luego de esa primera respuesta femenina, suele tener lugar el viaje, entendido como un espacio de aprendizaje y transformación personal para las protagonistas femeninas, una instancia en la que, además, transitan entre distintos espacios y dimensiones, rompiendo de alguna manera con la dicotomía de lo público y lo privado, y vinculándose con la naturaleza, lo sagrado y el sostenimiento de la vida. Por último, la resolución de la trama se sustenta en un mandato de integración de lo femenino y lo masculino, el cual puede ser leído desde la complementariedad de género, pero también como una forma de resguardar los órdenes genéricos hegemónicos. Lo anterior se expresa en el matrimonio, el reencuentro familiar y/o la consecución del amor romántico. Junto con ello, adquieren relevancia en esta fase final, el perdón y el castigo, asociados en los relatos con lo femenino y lo masculino, respectivamente.

Otro de los hallazgos fundamentales de esta indagación es la identificación de una faz local de lo femenino, una imagen profundamente enraizada en nuestra historia y cultura. Se trata de un tipo de personaje femenino que no espera rescate, sino que depende de su propia capacidad de aprender, actuar y vincularse con otros/as, con esto lo colectivo femenino aparece como un significativo poder otro. El sacrificio, el esfuerzo, la capacidad de perdonar y el foco en el cuidado y bienestar de otros/as, son elementos característicos de esta construcción de lo femenino. Asimismo, está marcada por la bondad como sello moral y sobre todo como poder otro, que supera a cualquier otro tipo de poder en los relatos. Además, la sexualización y el valor reproductivo asignado al cuerpo femenino, son aspectos que configuran importantemente el conflicto y las circunstancias adversas que deben enfrentar las protagonistas. Finalmente, se trata de un tipo de personaje que transita e integra dimensiones.

Como investigadora esta tesis fue un proceso desafiante, sorprendente, complejo, artesanal y, en algunos momentos, muy duro. Primeramente, ha significado un importante desafío, pues es la primera vez que me aproximé a los cuentos desde la academia, al margen de mi fascinación personal por los mismos y de mi

experiencia como narradora. Esta situación ha sido similar a lanzarse al agua en medio del mar, debido al sinnúmero de miradas y formas de analizar con las que me encontré, y a los infinitos prismas que cada relato ofrece. Conjuntamente, fue maravilloso descubrir, a medida que avanzaba, la profundidad, densidad y riqueza de estas narraciones, lo cual, debo reconocer, me sorprendió, rompiendo totalmente mis preconcepciones respecto de los cuentos folklóricos de la zona central, como representación estática e institucionalizada de “lo chileno”.

Desde estas constataciones, quisiera relevar algunas ideas y/o propuestas de lectura de cuentos folklóricos, desde una perspectiva de género. En primer lugar, considerando que se trata de relatos sincréticos, que expresan una ambivalencia entre la reproducción y la subversión de las lógicas hegemónicas, el trabajo analítico desde la construcción simbólica del género y la mirada decolonial, me permitió dar cuenta tanto de las dinámicas opresivas, de la dominación y la subordinación, como de los puntos de fuga, aquellas tensiones y elementos que se apartan de los discursos coloniales y que nos hablan de nuestros propios sentidos. En segundo lugar, el diálogo permanente con el contexto fue fundamental para desarrollar el análisis, no sólo porque es una dimensión por sí misma ineludible en los estudios de género, sino también porque hablamos de narraciones profundamente locales y situadas. Para finalizar, otra consideración clave fue “escuchar los relatos”, entendiéndolo como un ir y venir entre los cuentos y la teoría, y la sensibilidad ante los límites y las posibilidades que los propios relatos proponían en el análisis. En este sentido, fue preciso definir cuáles serían mis marcos comprensivos y, dentro de ellos, articular intuitiva y rigurosamente las lógicas, aproximaciones y conceptos, que me permitieran comprender de mejor manera la complejidad de este tipo de material.

En este ejercicio de mirar la indagación, es igualmente importante reconocer sus limitaciones, entre ellas, lo acotado de la muestra, en particular debido a la dificultad para identificar la territorialidad de los relatos. Adicionalmente, existió una limitación basal al trabajar con la recopilación de narraciones orales, pues el

paso de la oralidad a la escritura, supone inexorablemente una traducción/traición, donde parte de su carácter vivo y dinámico se pierde.

Si bien esta tesis constituye una aproximación primordial hacia lo que los cuentos folklóricos nos dicen sobre las ideologías de género, en este territorio geográfico, social y cultural. Es preciso continuar indagando en esta temática, tan necesaria para (re)conocernos culturalmente y, a la vez, tan poco explorada en nuestro país. Así pues, emergen varias posibilidades para continuar trabajando. Una de ellas es profundizar en aquellas otras temáticas que emergieron del análisis y que resultan claves para la comprensión de la construcción simbólica del género en Chile, entre éstas: La violencia, como contexto y forma de relación; el lugar de lo mágico; las dinámicas del perdón y el castigo, como distintas caras de nuestra relación cultural con el deseo y su represión; la categoría de raza y sus transmutaciones, y; la institución familiar.

En una proyección más a largo plazo, la exploración de narraciones de otros territorios geo-simbólicos dentro de Chile, aparece como una tarea ineludible y necesaria. Así como la integración, muy deseada, de la recopilación de relatos y del análisis de los mismos, proceso en el que, por cierto, aparecen nuevos elementos, como la figura del narrador o narradora y la relación que supone la narración oral, entre quien narra y quien escucha. Por último, otro de los desafíos que se abren es la lectura y análisis de procesos y/o movimientos sociales actuales, a partir de las pistas que nos ofrecen los cuentos folklóricos sobre nuestra cultura mestiza.

Llegando a la parte final de este recorrido, considero que cada cuento es una parte del gran relato que escribimos como comunidad, de modo que su interpretación y comprensión será siempre un proyecto en trayecto a ser dicho. Los cuentos sustentan imaginarios, articulan la memoria colectiva, nos permiten analizar tanto el modelo cultural hegemónico como las resistencias, dando cuenta de formas de relacionarnos. Es por ello interesante y necesario sumergirnos en ellos para leer, desde otro lugar, nuestra propia experiencia y transformarla.

Para concluir quisiera retomar el concepto de artesanal, que utilicé para describir esta indagación. Quizá ésta sea una de las mejores palabras para representar mi sentir y mi quehacer durante esta experiencia, pues habla de un modo de hacer muy personal y humano, entretelado íntima e inseparablemente con la cultura, imperfecto, pero bello, con un tiempo y un ritmo diferentes, más lentos, suaves y profundos. Este concepto nos habla, además, de la actividad creativa y de la sensibilidad por el material con el que se trabaja, así como también, de una presencia consciente, algo que en todo momento sentí que demandaban los cuentos y su lectura.

IX. Bibliografía

- Abela, J. (2008). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. Recuperado de: <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- Alvarado, M. (2014). Mujeres de América Latina: des(re)encuentros, tráfico de ideas y traducción. En *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 16(1), 13-22.
- Alvarado, M. (2015). La metafísica del huacho. Visita a la obra Madres y huachos. Alegoría del mestizaje chileno de Sonia Montecino. En *Literatura y Lingüística*, (33), 169 – 196.
- Alvarado, S., Martínez, J. y Muñoz, D. (2009). Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las ciencias sociales a la juventud. En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(1), 83-102.
- Amorós, C. (1994). *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: UNAM-PUEG.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andolfi, M. (2003). *Manual de psicología relacional: La dimensión familiar*. Roma: Corporación Andolfi y González.
- Auyero, J. y Benzecry C. (2002). Cultura. En C. Altamirano (ed.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Baker-Sperry, L. y Grauerholz, L. (2003). The pervasiveness and persistence of the feminine beauty ideal in children's fairy tales. En *Gender & Society*, 15(5), 711-726.
- Bardin, L. (1996). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Bartky, S. (2016). Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal. En *La manzana de la discordia*, 3(1), 137-152.
- Bauman, Z. (2002). *En busca de la política*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Belausteguigoitia, M. (1995). Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas. En *Debate Feminista*, 12, 299-317.
- Bengoa, J. (1988). Historia social de la agricultura chilena (Vol. 1). Santiago: Ediciones Sur.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Biblioteca Nacional de Chile (2017). *Antologías de cuentos*. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3297.html>.
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Bonan, C. y Guzmán, V. (2007). *Aportes de la teoría de género a la comprensión de las dinámicas sociales y los temas específicos de asociatividad y participación, identidad y poder*. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer-CEM.
- Bremer, M. (1968). La mujer en la Biblia. En *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 17, 35-51.
- Brown, G., Western, D. y Pascal, J. (2013). Using the F-word: Feminist epistemology and postgraduate research. En *Journal of Women and Social Work*, 28(4), 440-450.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM.
- Canclini, N. (1988). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- Carabí, A. y Segarra, M. (2000). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Carbonell, L. (2014). Ecofeminismos y teologías de la liberación. En *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (125), 101-109.
- Carreño, R. (2002). El huaso y la lavandera: significaciones de la sexualidad y la violencia en la construcción de géneros en la narrativa chilena. En J. Olavarría

- y E. Moletto (eds.), *Hombres: Identidad/es y Sexualidad/es. III Encuentro de Estudios de Masculinidades*. Chile: FLACSO.
- Casares, J. (2001). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Colectivo de la Librería de Mujeres de Milán (1991). *No creas tener derechos*. Madrid: Horas y horas.
- Colombres, A. (1997). *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Argentina: Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (1998). Oralidad y literatura oral. En Edgar Montiel (ed.), *Oralidad, Anuario 9, Lenguas, identidad y memoria de América*. Cuba: ORCALC/UNESCO.
- Coluccio, F. (1999). *Diccionario de creencias y supersticiones*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Cooper, D. (1988). Delitos sexuales en zonas urbanas y rurales. En *Revista de Sociología*, (3), 23-34.
- Correa, S., Alvarado, I. y Espinoza, F. (1996). *Tiempos para celebrar: trajes de fiesta y ceremonia 1880-1930*. Santiago: Colección Museo Histórico Nacional.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. En *University of Chicago Legal Forum*, (140), 139-167.
- Cubillos, J. (2015). La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. En *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, (7), 119-137.
- Curiel, O. (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. A propósito de la realización del Encuentro Feminista Autónomo: Haciendo comunidad en la casa de las diferencias. En Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- D'Amico, P. y Pessolano, D. (2013). Diálogos entre feminismos y Buen Vivir/Vivir Bien. En *Confluencia*, 6(13), 13-35.

- Dannemann, M. (2016). *Cuentos populares y folclóricos chilenos*. Chile: Editorial Universitaria.
- De Barbieri, T. (1993). Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica. En *Debates en Sociología*, (18), 145-169.
- De Beauvoir, S. (1990). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- De Saussure, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. (1995). Deseo y placer. En *Archipiélago*, 23, 1-17.
- Dipio, D. (2008). Unearthing Motherhood Myths and Stereotypes: Gender Roles in Madi Folktales. En *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, (76), 141-153.
- Doménech, S. (2008). *Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Donoso, J. (1970). *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, H. (2008). La isla-mujer. Lo femenino como liberación en El beso de la mujer araña de Manuel Puig. En *Acta Literaria*, (36), 27-45.
- Espinosa, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. En *El Cotidiano*, (184), 7-12.
- Farge, A. (1991). La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres: Ensayo de historiografía. En *Historia Social*, (9), 79-101.
- Fawaz, J. y Soto, P. (2012). Mujer, trabajo y familia. Tensiones, rupturas y continuidades en sectores rurales de Chile central. En *La ventana*, (35), 218-254.
- Fernández, A. (2000). *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*. Madrid: Narcea.
- Fernández, O. (2010). Cuerpo, espacio y libertad en el Ecofeminismo. En *Nómadas*, (27), 1-15.

- Fernández, R. (2006). Investigación cualitativa y psicología social crítica en el Chile actual: conocimientos situados y acción política. En *Fórum Qualitative Social Research*, 7(4), 1-21.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Franch, C. (2008). *Identidad y Prácticas Alimenticias: Construcción cultural del cuerpo en mujeres de clase alta de la ciudad de Santiago*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género, mención en Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Franz, C. (2001). *La muralla enterrada*. Bogotá: Planeta.
- Freud, S. (1990). Sobre la sexualidad femenina (1931). En *Obras completas*, 21. Argentina: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1996). Psicología de las masas y análisis del yo (1921). En *Obras completas*, 18. Argentina: Amorrortu Editores.
- Fuica, P., Lira, J., Alvarado, K., Araneda, C., Lillo, G., Miranda, R., Tenorio, M. y Pérez-Salas, C. (2004). Habilidades Cognitivas, Contexto Rural y Urbano: Comparación de Perfiles WAIS-IV en Jóvenes. En *Terapia Psicológica*, 32(2), 143-152.
- Garcés, F. (2007). Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Gerez, M. (2009). Culpa, anomia y violencia. En *Revista Mal-estar e Subjetividade*, 9(4), 1077-1102.
- Giannakou, A. (2013). *La constitución del sujeto femenino en Aguas abajo de Marta Brunet*. Tesis para optar al grado de Magíster en literatura. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Gómez, L. (2012). Cleófilas y La Llorona: heroínas latinas en contra de la marginalización patriarcal en el cuento de Sandra Cisneros "El arroyo de La Llorona". En *Universitas Humanística*, (74), 97-119.

- González (1985). Introducción. En P. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- González, C. (2006). El incesto padre-hija en Chile rural durante el siglo XIX: entre la violencia sexual y la seducción. En S. O'Phelan y M. Zegarra (coord.), *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII-XXI*. Perú: Instituto Riva-Agüero y Centro de Documentación sobre la Mujer.
- González, J. (2014). Un análisis de contenido de las metáforas en dos revistas de Psicología. En *Psicoperspectivas*, 13(2), 174-185.
- Grignon, C. (2012). Comensalidad y morfología social: un ensayo de tipologías. En *Apuntes de investigación del CECYP*, (22), 11-18.
- Guba, E. y Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En Denman, C y Haro, J. (eds.), *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. Sonora: El Colegio de Sonora.
- Guerra-Cunningham, L. (1985). Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser. En *Revista Chilena de Literatura*, (25), 87-99.
- Guerrero, M., Moreno, J., Guerrero, E. y Cruz, B. (2016). Pensamientos distorsionados y atribución de responsabilidad en condenados por violencia de género. En *Psicología Conductual*, 24(2), 207-220.
- Gutiérrez, E. y Osorio, P. (2008). Modernización y transformaciones de las familias como procesos del condicionamiento social de dos generaciones. En *Última Década*, (29), 103-135.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Harding, S. (1987). *¿Existe un método feminista?* En Harding, S. (ed.) *Feminism and Methodology*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Haverbeck, E., Rodríguez, G., Arán, L. y Ramírez, C. (1992). *Relatos de la tradición popular, Región de Atacama*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Heidegger, M. (1980). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hercovich, I. (2002). Las oprimidas sospechadas. La desconfianza hacia las mujeres sin conciencia de género: un recaudo feminista contra los estragos del control patriarcal. En *Debate Feminista*, 26, 3-25.
- Heritier, F. (1991). La sangre de los guerreros y la sangre de las mujeres. En *Alteridades*, 1(2), 92-102.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (1998). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Hill, P. (1990). *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Nueva York: Routledge.
- Ibarra, H. (1998). *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*. Ecuador: Editorial Abya Yala.
- Instituto Nacional de Estadísticas – Chile (2004). *Chile: Estimaciones y proyecciones de población por sexo y edad. País urbano-rural*. Chile.
- Isava, L. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. En *Estudios*, 17(34), 439-452.
- Iturriaga, L. (1998). *Estudio descriptivo de 31 centros reproductivos Equinos en la Décima Región de Los Lagos*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Medicina Veterinaria. Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile.
- Jorgensen, J. (2008). Gender. En D. Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*. Estados Unidos: Greenwood Press.
- Jorquera, T. y Ramos, J. (2011). *De la casa de las campanas a la máquina del tiempo. Discursos de jóvenes sobre Londres 38 como lugar de memoria a través de la experiencia de visitar*. Memoria para optar al Título de Psicóloga. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology*. Thousand Oaks: Sage.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kurnitzky, H. (1978). *La Estructura Libidinal del Dinero: Una contribución a la teoría de la feminidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Lacan, J. (2005). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lagarde, M. (2006). Pacto entre mujeres. Sororidad. En *Coordinadora Española para el Lobby Europeo de Mujeres*, 5(6), 123-135.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. En *Cuicuilco*, 7(18), 1-24.
- Larraín, J. (2014). *Identidad chilena*. Chile: LOM ediciones.
- Larraín, S. y Bascuñán, C. (2008). Maltrato infantil y relaciones familiares en Chile. Análisis comparativo. 1994-2000-2006. En *Revista Chilena de Pediatría*, 79, 64-79.
- Laval, R. (1916). *Contribución al folklore de Carahue (Chile)*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- León, V. (2013). *Religión Católica e identidad en la élite chilena. Estudio de caso en la Universidad de Los Andes*. Tesis para optar al Título de Socióloga. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Lévi-Strauss, C. (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Lombardi, L. (1988). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen.
- Loubat, M., Ponce, P. y Salas, P. (2007). Estilo de apego en mujeres y su relación con el fenómeno del maltrato conyugal. En *Terapia Psicológica*, 25(2), 113-122.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. En *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Lupo, A. (2010). La desaparición del sacrificio. Entre reapropiación y negación del pasado en las religiones indígenas contemporáneas. En F. Báez-Jorge y A. Lupo (coord.), *San Juan Diego y la Pachamama. Nuevas vías del catolicismo y de la religiosidad indígena en América Latina*. Xalapa: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz.

- Luzuriaga, G. (1969). "Caupolicán" según Darío y Santos Chocano. En *Revista Hispánica Moderna*, 35(1/2), 72-79.
- Martí, J. (1891). *Un libro del norte sobre las instituciones españolas en los estados que fueron de México*. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114042653/Vol07.pdf>
- Martos, E. y Martos, A. (2014). Textos integrados y narratologías míticas y posmodernas: algunos paralelismos. En *Revista chilena de literatura* (87), 183-211.
- Mistral, G. (1957). Breve descripción de Chile. En *Anales de la Universidad de Chile*, (106), 293-299.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montecino, S. (1990). Símbolo mariano y constitución de la identidad femenina en Chile. En *Revista Estudios Públicos*, (39), 283-290.
- Montecino, S. (1996). Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios, y simultaneidades. En *Debate feminista*, 14, 187-200.
- Montecino, S. (2005 y 2015). *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, apariciones y encantos*. Chile: Editorial Catalonia.
- Montecino, S. (2006). *Identidades, mestizajes y diferencias sociales en Osorno, Chile*. Tesis para optar al grado de Doctora en Antropología. Universidad de Leiden. Leiden, Holanda.
- Montecino, S. (2008). *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia*. Chile: Editorial Catalonia.
- Montecino, S. (2014). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Chile: Editorial Catalonia.
- Montecino, S. y Rebolledo, L. (1996). *Conceptos de Género y Desarrollo*. Santiago: Ediciones PIEG, Serie Apuntes Docentes.
- Mora, L. (2008). *La representación del antihéroe en la literatura peninsular y latinoamericana*. Florida: Florida State University.
- Niño, L. (2015). *Subvertir la categoría violada. (Deconstrucción de la estructura de violencia sexual en la voz de las mujeres que la experimentaron)*. Tesis para

- optar al grado de Magíster en Estudios de Género, mención en Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Ochoa, D., Parra, M. y García, C. (2006). Los cuentos infantiles: niñas sumisas que esperan un príncipe y niños aventureros, malvados y violentos. En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 11(27), 119-154.
- Olavarría, J. (2002). Hombres y sexualidades: naturaleza y cultura (castrar o no castrar). En J. Olavarría y E. Moletto (eds.), *Hombres: Identidad/es y Sexualidad/es. III Encuentro de Estudios de Masculinidades*. Chile: FLACSO.
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Opoku-Agyemang, N. (1999). Gender-Role Perceptions in the Akan Folktale. En *Research in African Literatures*, 30(1), 116-139.
- Oriol, C. (2015). *El estudio de los cuentos tradicionales desde una perspectiva de género*. Recuperado de: <http://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/954-el-estudio-de-los-cuentos-tradicionales-desde-una-perspectiva-de-genero>
- Ortner, S. (1979). ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En Olivia Harris y Kate Young (comps.), *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Oyarzún, K. (2005). Ideologema de la familia: género, vida privada y trabajo en Chile, 2000-2003. En T. Valdés y X. Valdés (eds.), *Familia y vida privada ¿Transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?* Chile: FLACSO.
- Pacheco, C. (1995). Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 57-71.
- Palma, M. (1991). *La mujer es puro cuento. Simbólica mítico-religiosa de la feminidad aborígen y mestiza*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

- Paredes, J. y Guzmán, A. (2014). *El tejido de la rebeldía ¿Qué es el feminismo comunitario?* La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad.
- Paredes, M., Álvarez, M., Lega, L., y Vernon, A. (2008). Estudio exploratorio sobre el fenómeno del "Bullying" en la ciudad de Cali, Colombia. En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 6(1), 295-317.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Colombia: Anthropos.
- Pedrosa, J. (2005). Ogros, brujas, vampiros, fantasmas: la lógica del oponente frente a la lógica del héroe. En *Estudios de Literatura Oral*, (11-12), 217-235.
- Pinkola, C. (2009). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Pinto, C. (2010). *La construcción del sujeto femenino en la cuentística de Rosa Montero*. Tesis para optar al grado de Magíster en literatura. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Pisanty, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Prat, J. (2008). *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios del folclore y sus paradigmas*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2008). *Desarrollo humano en Chile rural*. Chile.
- Propp, V. (1981). *Morfología del cuento*. España: Editorial Fundamentos.
- Propp, V. (1998). *Las raíces históricas del cuento*. España: Editorial Fundamentos.
- Puleo, A. (1995). Patriarcado. En C. Amorós (dir.). *Diez palabras claves sobre la mujer*. Madrid: Verbo Divino.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ramos, A., Barberá, E. y Sarrió, M. (2003). Mujeres directivas, espacio de poder y relaciones de género. En *Anuario de Psicología*, 34(2), 267-278.
- Real Academia Española (2014). Perdonar. En *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=SYpXBA2>
- Reyes, M. (2015). *Identidad laboral en el empleo doméstico*. Memoria para optar al Título de Antropóloga Social. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

- Riba, L. (2016). Memoriales de mujeres: la sororidad como experiencia de empoderamiento para resistir a la violencia patriarcal. En *Franciscanum*, 58(165), 225-262.
- Richard, N. (1987). De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. En C. Berenguer, E. Brito, D. Eltit, R. Olea, E. Ortega y N. Richard (1994, comps.), *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ricoeur, P. (2003). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Román, J., Avendaño, C. y Tomicic, A. (2004). Mujer, trabajo y familia: metáforas para repensar la subjetividad contemporánea. En *Persona y Sociedad*, 18(3), 321-344.
- Romo, M. (1997). *Diccionario de la brujería chilota*. Santiago: Platero.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En *Revista Nueva Antropología*, 8(30), 95-145.
- Salazar, G. (1991). The history of popular culture in Chile: Different paths. En K. Aman y C. Parker (eds.), *Popular culture in Chile, resistance and survival*. Boulder: Westview Press.
- Salazar, G. (2004). Cultura de masa y cultura popular en Chile, 1950-2000: del fordismo al neoliberalismo. En E. Cavieres (ed.), *Los proyectos y las realidades: América Latina en el siglo XX*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Salinas, M. (2000). *En el cielo están trillando. Para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica*. Chile: Ed. Universidad de Santiago.
- Salinas, M. (2007). De Atenea a Afrodita: La risa y el amor en la cultura chilena. En *Atenea*, 495, 13-34.
- Sánchez, M. (2014). La princesa rescatada. La novella LXXX de G. Morlini y los cuentos populares. En *Tonos Digital*, (27), 1-29.
- Santana, N. (2000). El ecofeminismo latinoamericano. Las mujeres y la naturaleza como símbolos. En *Revista Cifra Nueva*, 11, 39-48.

- Sartre, J. (1985). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del Ochoenta.
- Scott, J. (1996). El género una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo y Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial. En K. Bideseca y V. Vázquez (eds.), *Feminismos y poscolonialidad*. Buenos Aires: Godot.
- Sepúlveda, F. (1987). El cuento folklórico: una vía al ser. En *Aisthesis*, (20), 45-70.
- Sepúlveda, F. (2012). *El cuento tradicional chileno. Estudio estético y antropológico, antología esencial*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Stein, S. y Stein, B. (1970). La herencia colonial de América Latina/Colonial. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Thompson, S. (1972). *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Uribe, J. (1976). *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Uribe, P. (2011). *Letras en género: discurso amoroso en los cuentos infantiles no sexistas*. Tesis para optar al grado de Magíster en estudios de género y cultura en América Latina, mención humanidades. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Valdés, T. y J. Olavarría (1998). Ser hombre en Santiago de Chile: a pesar de todo, un mismo modelo. En T. Valdés y J. Olavarría (eds.), *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago: FLACSO, UNFPA.

- Valdés, X. (2000). Masculinidad en el mundo rural: realidades que cambian, símbolos que permanecen. En J. Olavarria y R. Parrini (eds.), *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia. Primer encuentro de estudios de masculinidad*. Chile: FLACSO.
- Valdés, X. y Godoy, C. (2008). El lugar del padre: rupturas y herencias. Representaciones de la paternidad en grupos altos, medios y populares chilenos. En *Estudios Avanzados*, 6(9), 79-112.
- Valdés, X. y Rebolledo, L. (2015). Géneros, generaciones y lugares: cambios en el medio rural de Chile Central. En *Polis*, 14(42), 491-513.
- Valdés, X., Caro, P., Saavedra, R., Godoy, C., Rioja, T. y Raymond, E. (2005). Entre la reinención y la tradición selectiva: familia, conyugalidad, parentalidad y sujeto en Santiago de Chile. En T. Valdés y X. Valdés (eds.), *Familia y vida privada ¿Transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?* Chile: FLACSO.
- Vega, I. (2006). La tradición oral como fuente para el estudio del imaginario de género. En L. Rebolledo y P. Tomic (coord.), *Espacios de género. Imaginarios, identidades e historias*. México: Universidad Autónoma de Baja California e Instituto de la Mujer para el Estado de Baja California.
- Vera, D. (2008). Desarrollo internacional de un concepto de reparación a las víctimas de violaciones a los derechos humanos e infracciones al derecho internacional humanitario: complementos a la perspectiva de la ONU. En *Papel Político*, 13(2), 739-773.
- Viveros, M. (2002) *De quebradores y cumplidores: Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Viveros, M. (2009). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. En *Revista Latinoamericana Estudios de Familia*, 1, 63-81.
- Wagner, C. (2004). El atlas lingüístico y etnográfico de Chile. Localidades y cuestionario. En *Estudios Filológicos*, (39), 83-120.

- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Zamorano, P. (2011). Gobernando los saberes y los cuerpos: matronas, médicos y parto a fines del siglo XVIII en Chile. En P. Zamorano (ed.), *Vencer la cárcel del seno materno: Nacimiento y vida en el Chile del siglo XVIII*. Santiago: Universidad de Chile.

X. Anexos

X.1. El torito de los cachitos de oro.

Este era un rey que tenía un torito encantao cachitos di oro. Este toro salía toos los días de la laguna y se iba a los palacios del rey. A los treh año que tenía este torito ya llegaba toas las mañana onde estaba el rey y el capatáh y cargaba a bramíos con el rey y cornazo. Tanto jue que le pregunta el rey al capatáh:

—¿Qué quere este torito, hombre?

Le contesta el capatáh:

—Casarse, señor.

Este rey tenía un compadre que tenía una hija. Manda el rey a pedir la hija para que se case con el torito. Le manda la hija para que se vaya a casarse con el torito, el compadre. Esta niña se llamaba Carmelita. Esta niña si arregla, y viene a los palacios del rey, y viene llorando por el camino, le sale una viejecita, le pregunta:

—¿Por qué llora, hijita?

Le ice la niña:

—¡Cómo nu he de llorar, mamita! Me manda el rey pa que me case con el torito y el torito me va a matar.

Le ice:

—Hijita, no llore; el torito no li hace na, este torito eh un príncipe muy lindo que está encantao.

Le da una cajita de fósforo y un cabito de vela para que lu alumbre en la noche a la hora di acostarse, cuando ya se quee dormío.

Entonce después que pasa la fiesta de este casamiento, li arreglan la pieza a la niña, al torito le ponen un alfombrao al lao de la cama de ella para que se

recueste. Después di haberse recostao y haber apagao la vela la niña, viene el torito, se sacude y bota la piel. Como a la hora que se quea dormío, viene la niña y lu alumbra. A este momento que lu estaba alumbrando, viene a ser las cuatro de la mañana, al aclarar el día, esta niña se queó deledá mirando a este príncipe tan lindo que estaba acostao, le cae un cerote a la cara y lo quema. Recuerda este príncipe y le ice:

—¡Traicionera que me traicionaste!

En este momento vienen unos tordos cantando al aclarar y le ice él:

—Asómate a la ventana. ¿Cuántos tordos vienen ahí?

Le ijo ella:

—Vienen once.

—Conmigo serán doce. ¡Zapatos de fierro ti han de costar pa que te juntes conmigo!

A este momento quea la niña muy triste, sin habla. Al otro día temprano manda el rey a verla y la hallan sola, muy triste, sin habla. Manda el rey a uscar la gente a ver si pueen hacer hablar a esta niña pa preguntarle por el torito. No la pudieron hacer hablar. Hacían cinco día que esta niña nu hablaba ni comía. Viene una anciana de las vivientes del rey a ver esta señorita, le ice la anciana que ella se la va hacer hablar. La hacen pasar pa entro a la pieza de la señorita a la güena vieja. Llega la anciana y dice:

—Güenos día, señorita.

Y se güelve pa la paré y se contesta ella mesma: “Güenos días, güena vieja”. Esta anciana, de ver que nu hablaba la señorita, se pone hablar sola con la paré. Esta señorita, de ver la güena vieja qui hablaba sola, se puso a reír, y dice esta señorita: “¿Será tonta esta güena vieja, que está hablando sola?”. Le ice la güena vieja:

—¿No ve cómo habló, señorita? —le ice.

La ice la vieja:

—¿Qué li adolorece, señorita, a ver si yo lo pueo remediar algo?

Le ice la señorita:

—¿Qué saco con decirte, güena vieja? Tú no vah a remediar na.

Le ice la güena vieja:

—Lohotro entre las vieja poemas remediar algo, señorita: dígame no mah.

Le ice que el príncepe si ha güelto tordo y si ha ío con otroh once tordos máh y no sabe aónde. Le ice la güena vieja que mande hacer cuatro pares de zapatos de fierro. La señorita se jue a un herrero, mandó hacer cuatro pares de zapato de fierro y sale andar. Tanto qui había andao llegó a la madre del puelche y le pregunta a la madre del puelche si sabe ónde están los doce tordoh encantao. Le ice la madre del puelche:

—Espérese que llegue mi hijo, es muy traficante, él puee saber ónde están.

En ese momento viene el puelche bramando y le ice la señora:

—Escóndase deajo de esta artesa, que la va matar si la pilla aquí mi hijo.

Llega el puelche y dice:

—¡Carne humana güele aquí o la de no me como a ti!

Le ice la viejita:

—Apéese, hijito, si nu hay naiden: apéese no máh almorzar.

Lo que si apacigua el puelche, la pregunta la viejita:

—Hijito, ¿no me dirá usté, que es tan traficante, ónde están los doce tordoh encantao?

—No —le ice el puelche—; mi compadre sur es más traficante que yo, él puee saber.

Al siguiente se güela el puelche. Sale esta niña y se va al sur. Allá llega a la madre del sur preguntándole si sabe ónde están los doce tordoh encantao. Le ice la viejita:

—Espérese que llegue mi hijo, él es muy traficante, él puee saber.

A este momento viene el sur bramando, y da la güelta y dice:

—¡Carne humana güele aquí o la de no me como a ti!

Si apea el sur. A lo que si apacigua, le pregunta la viejita:

—Hijito, ¿no sabe ónde están los doce tordoh encantao, usté que es tan traficante?

Le ice el sur:

—No sé, mamá; mi comadre travesía puee saber, que es más traficante que yo.

Se güela el sur. Sale la niña a la travesía a preguntarle a la madre de la travesía si sabe ónde están los doce tordoh encantao. Le ice la viejita:

—Espérese, hijita, que llegue mi hija, ella es muy traficante, puee saber.

En este momento viene la travesía bramando y dice:

—¡Carne humana güele aquí o la de no me como a ti!

Entonce la viejita:

—Apéese no máh, hijita, si nu hay naiden.

Al momento se apacigua la travesía, le pregunta la viejita:

—Hijita, ¿no sabe ónde están los doce tordoh encantao, usté?

Le ice la travesía:

—¿Por qué me pregunta esto usted, mamá? ¿Por qué quiere saber?

—Es que tengo deseo de saber de esos tordo, hijita.

—No, mamá; mi compadre norte, que es más traficante que lohotro, él puee saber.

Güela la travesía. Y se va la niña a la madre del norte, le pregunta a la madre del norte si sabe de los doce tordoh encantao. Le ice la madre del norte:

—No sé, hijita. A lo que llegue mi hijo, él puee saber, él es muy traficante, él recorre too eso.

A este momento viene el norte bramando y dice:

—¡Carne humana güele aquí o la de no me como a ti!

Le ice la viejita:

—Apéese, no máh, hijito, si nu hay naiden.

Si apacigua el norte y si apea. A la hora le pregunta la viejita:

—Hijito, ¿no sabe ónde están los doce tordoh encantao, usted?

—Sí —le ice el norte—, sí sé. En una quebrá grande qui hay, en un peñasco muy grande hay un maitén, ahí están los doce tordoh encantao.

Güela el norte. Y sale esta señorita y le ice la veterana:

—Váyase, hijita, al cerro morao; onde hay una quebrá hay un caletón muy grande y un maitén a la orilla. En la tarde, a las cinco de la tarde, van a llegar estos tordo, se van a parar en el maitén, siguiente van a volar y se van a meter deajo del caletón. Ahí llegan y pasan pa entro, se meten en una fuente con agua y se dehencantan, se güelven unos príncipe, pasan a unos comeore, uno quea muy triste, ice tre vece: “Si llegara la Carmelita, me dehencantaría yo”.

Con esta noticia se degüelve esta niña para los palacios del rey a uscar a la güena vieja que la acompañe a uscar el encanto. Se trae a la güena vieja y le ice que le vaya ayuar a uscar el encanto. La güena vieja tenía una yegua tordilla pa ir a uscar el encanto. Para llevar para el camino le pide a la señorita un almudo di harina para hacerse una tortilla. Toma la señorita en anca y la tortilla por delante. Se van por la falda del cerro. A l' orilla 'e la quebrá se le larga la tortilla y se le rodó a la quebrá la tortilla correora hasta que llegó a la quebrá y llega al caletón. La viejita echó di atrás a la siga 'e su tortilla, la viejita le ice:

—Apéese, señorita, pa que comamos tortilla.

La viejita, a lo que sirvió la tortilla, se metió pa deajo del caletón.

—Aquí alojamo, señorita.

En este caletón a las cinco de la tarde venían los tordos cantando. Le ice la viejita:

—Estémolo callaíta, señorita.

Llegaron los doce tordoh encantao, se pararon en le maitén, pasaron pa deajo del caletón, se golvieron unos grandes príncipe, se sentaron en un comeor, uno muy triste con las mano en la cara y dijo tres vece:

“Si llegara la Carmelita, me dehencantaba yo”. Entonce ice la Carmelita:

—Aquí estoy, corazón.

Y se dehencantaron los doce tordo, y se jue la Carmelita con su tordo, y se dehencantaron los doce príncipe.

X.2. La monita de palo.

Este era un rey que quedó mudo y tenía una hija de quince años. Entonce el rey dijo que él se iba a casar con su hija y la esperaba hasta fin de año que le dijera el sí o el no y si era no, la mataba. Entonce el rey le dijo que le pidiera los trajes mejores para el casamiento. Entonce ella le pidió un traje color de mar y los peces saltando.

El rey demoraba cuatro meses en ir a buscar el vestido. Tenía que ir a muchas partes y no se hallaba el vestido. Entonces la niña, desesperada, iba donde una viejita que se llamaba Carmen, que vivía a los pies del palacio. Entonces le iba a llorar todos los días.

– ¿Qué lo que hago, que mi padre quiere casarse conmigo?

Faltaba un día para que llegara el rey, que había ido a buscarle el vestido. Fue donde la viejita.

–Mamita, ¿qué le pido?

Entonces le dijo que le pidiera un vestido color del cielo con el sol y la luna y las estrellas.

–Se lo iré a buscar, hija –dijo el rey.

El rey se embarcó el otro día con los amos.

–Hija, donde mismo encontré el otro encontraré los demás.

Mientras que la niña lloraba, iba donde la viejita. Entonces la viejita la conformó.

–Vaya donde el maestro José al pueblo; entonces pregunta por el maestro José y le dice:

–Mire, maestro, me mandó la viejecita Carmen que me hiciera una monita de palo.

–Muy bien, hijita, se la haré, la tendré ocho meses más.

Volvió a su palacio con sus amos. Ella andaba escondida, porque le tenía muchos amos, no la dejaban salir a ninguna parte, el rey la tenía oculta. Volvió al palacio a llorar otra vez donde la viejita a decirle:

– ¿Cuándo me hará la monita de palo, mamacita?

Así pasaban los días y llegó el día que tenía que llegar el rey. Llegó y le trajo el vestido. Y en la noche fue otra vez y le dijo:

- ¿Y ahora qué le diré al papá?

Faltaban cuatro meses para que llegara el año en que tenía que casarse. Entonces le dijo la viejecita:

-Le pide el vestido más lindo que hay en el mundo, color de la tierra, con todas las flores que hay en el mundo.

Y se lo dijo al rey. El rey, cansado, se embarcó al otro día.

-Donde encontré los otros encontraré este también.

Se fue el rey. Y se fue la niñita a llorar, donde la mamacita.

- ¿Cuándo me traerá el vestido mi papá, mamacita?

Ya faltaba tan poco para el año en que se le cumplía el plazo. Todas las tardes se iba a llorar:

-Abuelita, ¿cuándo me traerá la monita de palo?

-No se le da na, hijita; le salvaré la vida.

Pasaban los días y ella llorando puras amarguras no más. Llegó el día en que tenía que llegar el rey. Faltaba un día al año. Le dijo en la mesa:

-Casado el rey, hija; acuéstese. Mañana será el día de las bodas.

Ella llorando se fue a acostar. A las doce de la noche se levantó, se fue donde la viejita y le preguntó si estaba su monita de palo. San José se la había llevado. Echaron todos los vestidos adentro. Se fue sentadita la princesa. Y le encargó la viejita que no se ocupara más que para la cocina no más y le dio una varillita de virtú.

Y se fue caminando ella. En la mitad del camino se encontró con el rey, que iba con todos sus amos a buscarla a ella.

-Mira, monita de palo; ¿hai visto una princesa?

-No, mi rey.

-Muchas gracias, viejecita.

¡Y era su propia hija!

Se fue y llegó a un palacio donde había un aviso de cocinera. Y habló con la reina y la reina le dijo que cómo iba a ser su cocinera. Ella le dijo que para la cocina se ocupaba. Todos se reían de ella de verla tan fea. Tenía que ser fea no más, monita de palo. Duró tres días no más en ese palacio, porque todos se reían de ella y a ella le daba vergüenza de ver como se reían las princesas. Se largó a andar ya. Mucho lo que había andado, le dio hambre.

-Varillita de virtud, dame lo más que haya en el mundo para comer.

La varillita le puso una mesa, las tortas más ricas y le hizo un palacio lindo. Ya se sirvió todos los manjares más ricos que habían. Siguió caminando y se encontró otro aviso y ahí se ocupó. Habían tres príncipes ahí y tres princesas, y el rey y la reina. Ahí se ocupó para la cocina. Y el príncipe, el más joven, dijo que no debía ser así esa mona de palo. Ella, donde llegaba, pidió una pieza sola. También las reinas se reían, pero el príncipe no se reía. Todos se reían; él, no. se llamaba Octavio. Y la pieza de la monita de palo quedaba frente de la ventana de él. Todos los días le cambiaba flores a la pieza de él. Y un día en las flores él le puso un papel. Ella no se lo contestó, no lo quiso leer, lo hizo tira.

A ella le gustaba d'ir a misa. Ella se puso el vestido del mar y los peces saltando y con la varillita de virtud dijo que en un coche lindo con tres amos. Fueron todas las princesas y se quedaron admiradas.

- ¡Qué lindo vestido y qué linda princesa! ¿Y de dónde salió?

Él pensó: "No es esta princesa así no más; esta es la mona de palo".

Él la siguió, pero no la alcanzó nunca en su coche.

Llegó la hora del almuerzo y las princesas todas con sus novedades. El rey les dijo que todos se tenían que casar. Todos buscaron novios y él no buscó nunca. Le dijo el rey que por qué no buscaba. Y él le dijo:

-Yo me caso con la mona de palo.

La reina ya no quería que almorzara en el comedor, ni na que almorzara con la mona de palo. Le tiraron la ropa más vieja para él. Entonce ella ya sabía, hizo levantar el comedor más rico con los pasteles más buenos para él.

Él cuando le anunció que se casaba con ella, hizo levantar un palacio de pura plata. Todos los días había la novedá entre las reinas:

- ¡Qué palacio más lindo! ¿Para quién sería?

Todos los días habían comentarios por el palacio, que no sabían quién iba a vivir allí.

- ¡Qué millonaria será la reina -decían- y el joven!

El rey también decía lo mismo, no estaba conforme.

- ¿Quién será? -decía.

No podía saber quién era. Llegó el día que se tenía que casar el joven y le tiraron la ropa más vieja que había.

- ¡Pa que te casís con la mona de palo!

Y él agachaba la cabeza, no decía na. Se fueron al palacio.

¡Qué palacio más lindo! Convidaron todos los invitados. Cuando en ese momento llegó el rey:

-Hijo mío, ¿con quién te casas al fin?

-Con la mona de palo, papá.

Ver el rey que ha sufrido su hijo de tantos maltratos que le tuvieron, le pidió perdón.

-No te perdono, padre; me diste tan mal tiempo, cuando estuve de novio con ella. Nunca pensé que iba a llegar este día para casarme con ella.

El padre se desmayó pidiendo perdón.

Se casaron y fueron muy felices. Y están viviendo rebién.

No me quisieron convidar.

X.3. María Ignacia y Juancito.

El rey taba casao. Taba la señora pa tener guagüita. Entonce le dijo la vieja hechicera:

-Voy a ir adentro, porque la señora está enferma.

-Bueno -le dijo él.

-Pero me dejan sola con l' enferma.

Y ella llevó sus dos perro, perro y perra, y los dejó en el cajoncito debajo 'el catre. Cuando nació una guagua, le dijo:

-Ya salió una -le dijo al rey- pa juera.

- ¿Qué jue?

-Perra -le dijo.

Entonce se pegó una palmá el rey, reenojao porque había tenío una perra.

-Queda otra toavía.

Siguió pasiándose ajuera él y ligerito nació l' otra guagua.

-Ya salió l' otro -le dijo.

- ¿Qué jue? -le dijo él otra veh.

-Perro.

Ya entonce a los perro lo echó a l' orillita 'e la cama y las dos guagua lah echó al cajón onde estaban los perro, vino, los tapó muy tapao con un paño. Ya entonce, cuando el rey dentro pa dentro:

- ¡A ver! -le dijo-. Yo quero manifestar esto.

Entonce dentro y los vió.

- ¡Por Dios! -es que dijo y salió pajuera, es que-. Al momento me llaman dos mozo que me saquen la señora pa allá.

Ya sacaron la señora, es que, la pusieron en un calabozo, empaerá la pusieron a la señora, y los perros los mandó botar el rey, los jue a botar por allá. Y la vieja está con sus perro, con sus niño, escondiito debajo 'el catre. Cuando el rey salió pa juera, la vieja salió callaíta con su cajón de los perro y los lleva por allá y los jue a botar, bien tapao los tapó con un paño y los jue a botar por allá lejo. Entonce ya, cuando llegó:

- ¿Los juiste a botar? -es que le dijo.

-Sí los boté.

Ya entonce ella quedó muy tranquila, contenta, porque quedó de señora del rey.

La señora quedó por ahí empaerá, que no le daba que comer, quedó como botá por ahí. Y una de lah empliá le iba a dejar comiita, escondiita, es que, una que la quería mucho, escondía de él.

Entonce ya 'espuéh él quedó con su señora. Y los niñito..., cuando andaba un vejito buscando leña por ahí, cuando encuentra, es que, el cajoncito. En cuanto lu encuentra, es que dijo: "¿Qué tendrá este cajón?" Y jue y lo vio, y eran los niño. Los llevó pa su casa, es que, con tanto regalo es que llegó.

- ¡Mira, viejita! -le dijo a la señora de él-. ¡Y te traigo un regalo tan lindo aquí!

- ¿Qué me trae?

-Unos niño que me pillé por ahí.

Eran unos niños muy lindo y con la cabecita amarrá porque tenían un' estrella di oro en la frente los niño y con nombre y apelativo del rey.

Ya entonce, cuando lu halló la señora, ella con su pobreza los crio bien regalone, es que, les daba comida, pero era pobre, pero lo que tenía les daba. Esto niño crecieron como l' espuma, es que, y bien ligerito estuvieron grande los niño.

Ella tenía tres niño, la mujercita esa, y iba a buscar leña toos los día con sus niño. Ya estos niño estuvieron grande, andaore, es que, entonce es que le dijo la niñita, porque se llamaba Marinacia la niñita, el niño Juancito, entonce es que le dijo la Marinacia:

-Mire, mamita; ¿y por qué no vamos nosotros con mi hermanito a buscar leña?

-No, mi hijita -le dijo ella-. ¡Qué van a ir ustede, si mis niño van a ir a buscar leña!

-No, mamita -le dijo, porque era muy habilosa-; no, mamita, ¡si nosotros vamos con mih hermanito a buscar leña, ellos han treido tanta leña, nosotros también queremos ir!

Ya salieron los cinco a buscar leña. Trajeron, es que, los niño una leña más grande que la que traían los niño de ella. Ya cuando llegó la mujercita, es que dijo tan contenta:

- ¡Ay, mis niño tan ágil, me trajeron tanta leña!

Y entonce ya más que les dio que comer ella, más los cuidaba.

Tuvieron tres día traéndole leña los niño. Y entonce, al último día, cuando salieron, peliaron con Juancito los niño, los de la casa y le pegaron.

– ¡Qué, guacho mugriento! No soh hijo de mi taita, de mi mama, porque loh hallaron botao por ahí.

Ya es que Juancito se puso a llorar, es que, sin consuelo. Así que dijo la Marinacia:

– ¿Por qué lloras, Juancito?

– ¿No ves que mih hermanito que me dicen guacho, que loh hallaron botao por ahí, que no soy de mi taita y mi mama?

–Déjalos no más, Juancito –le dijo ella–; no importa que los rete, y di hoy pa ailante en tanto lleguemo yo voy a hacer un trapito y voy a hacer dos bolsillito, y vamo a juntar cositas que comer, de lo que los den vamo dejando la mitaíta pa llevar y los vamos a ir.

Entonce ya quedó conforme Juancito.

Llegó a la casa, es que, llegó llorando Juancito.

– ¿Por qué habrás llorao, Juancito? –es que le dijo.

–Porque mih hermanito me retaron y me dijeron guacho.

Les pegó la señora a los niños de ella, es que.

– ¿Quién dijo eso, cuando son hijos mío? No les crean.

Ya entonce ella en sus bolsillito empezó a juntar cocaví, harinita que les daban y pancito juntaron en sus bolsillito. Ya al otro día se jueron, salieron a andar.

–Mamita –le dijo–, vamo a ir solo a la leña nosotros.

–No, si van toos –les dijo ella.

–No, mih hermanito han traído tanta leña, vamo a ir solo nosotros, yo con Juancito no máh.

Salieron los dos solito, y ya que se juevon hasta avellanita que tenían en sus bolsillito, es que, iban comiendo y dejando una avellanita por aquí y otra por allá “pa que si nos va mal, los volvimo”, le dijo la Marinacia. Ya salieron a andar, es que, andar y andar.

No llegaron nunca, la mujercita loh esperaba, es que.

– ¿Qué s’ hicieron los niño? –es que dijo–. Hasta las doce loh espero.

Loh empezaron a buscar, no loh hallaron nunca.

Después elloh andaban andando por ahí, se leh hizo tarde.

– ¿Qué vamo a hacer, Juancito? Vamo a tener que pedir alojamiento.

Llegaron, es que, onde había un güerto muy lindo ahí onde iban andando ello.

–Güenas tarde, taitita –le dijeron al hortelano.

–Güenas tarde, hijito –le dijo él–. ¿Qui andan haciendo por aquí?

–Andamo, taitita, pidiendo alojamiento porque se loh hizo tarde y no loh animamo andar máh.

–Güeno –les dijo–; aquí alojan.

Ligerito el hombrecito les dio comiita, es que.

Y aquí hagan sus camita; como podamo alojamo.

Ya contentazo, es que, con él.

–Y si los va bien aquí, taitita, no los vamo na, le ayudamo a regar nosotros.

Él les contó que se pasaba en el güero no máh, y el güerto era del mismo patrón, del mismo papá de ello, el hortelano que tenía el mismo papá. Y el rey venía toos los día con la vieja hechicera, es que, a ver el güerto, en la mañana llegaba.

–Güenos día, hortelano.

-Güenos día, señor rey.

- ¡Qué lindo está tu güerto, hortelano!

-Sí, señor, bonito está.

¡Qué sé yo! Cuando llegaron y cuando lo saludaron, les dijo él:

- ¡Qué lindo está tu güerto, hortelano!

- ¡Ah! -dijo la vieja-. Parece que no trabaja solo el hortelano. Más bonito estuviera, si le tuviera en el medio 'el güerto el peje saltando y l'agua chispeando. Dígale que se lo traiga mañana y, si no, la cabeza le corta.

- ¡Ya! -le dijo el rey- mañana me lo tiene, hortelano.

-Güeno, señor -le dijo él.

-Y si no lo tiene, la cabeza le corto.

Y ellos decían, lo saludaban, vían el güerto y s'iban al tiro del brazo con la vieja. Entonce, cuando ya se jue, quedó llorando el hombrecito.

- ¿Qué voy a hacer? -es que dijo-. ¿Aónde voy a ir a buscar esas yo?

Entonce la Marinacia, debajito 'e las flore, escondiita, es que le dijo:

-No sé le dé na, taitita; yo lo voy a buscar.

- ¿Y aónde lo va ir a buscar, Marinacia?

-Yo sabré, yo lo voy a salir a buscar.

Entonce ya tomaron desayuno ligerito, es que, y salió. Cuando en un bajito qui había cerquita 'e la casa se topó con Nuestra Madre y le dijo ella:

- ¿Pa ónde vas, Marinacia?

-Voy, mamita, a buscar el peje saltando y l'agua chispeando, que le dijo el rey al hortelano que lo tuviera mañana y tiene que tenérselo, si no, la cabeza le corta.

- ¿Y áonde vah a encontrarlo vos? -le dijo.

-Por ai onde lu halle, pue.

-Mira, en tal y tal parte, en los mayore encanto -le dijo en qué parte era- ahí está el peje saltando y l'agua chispeando, aquí al laito sur, a la llegaíta, vos vah a llegar, son siete cuidadore que lo cuidan y cuando están con loh ojo abierto tan durmiendo y si están con loh ojo cerrao tan despierto. Vos llegas callaíta, toma este vasito -le dio un vasito-, en un agüita qui hay sumís tu vasito no máh y ai le entra al vasito l'agua, y ai entra el peje al vasito y te venís corriendo. Cuando vengas, te van a gritar: "¡Marinacia, si ese un eh el peje saltando y l'agua chispeando! Vuélvete pa atráh, aquí está". No mirís, porque te vuelven de piedra.

Y así lu hizo. Es que le gritaban:

- ¡Vuelve, Marina!

Ella, caminar, caminar. Cuando pasó onde estaba Nuestra Señora, es que le dijo:

- ¿Cómo te jue, Marina?

-Bienazo, mamita; ligerito di con él.

Ya llegó onde el hortelano, ligerito ya lo pusieron en medio 'el güerto. Cuando ya estaba el peje saltando y l'agua chispeando, es que, arriba 'e la flore, que llegaba a regar las flore, hasta lah hoja.

Ya entonce al otro día, cuando llegó el rey en la mañana, es que le dijo:

-Güenos día, hortelano.

-Güenos día, señor rey.

- ¡Qué lindo está tu güerto!

- ¡No ve, señor! ¿Esto es lo qui usté me pedía?

-Eso, puh, hombre -le dijo-; muy contento con lo que me teníh.

– ¡Ah! –le dijo la vieja–. ¡No te digo que no trabaja solo! Mañana dígame que le tenga en aquel naranjo más grande qui hay le tengo el árbol de too fruto. Si no le tiene, la cabeza le corta.

–Bueno –le dijo–. Mañana me tiene el gancho más coposo el árbol de too fruto y, si no me lo tiene, la cabeza le corto.

Y ellos s' iban al tiro. Y ai quedó llorando el hortelano otra veh.

– ¡Vaya, taitita! ¿Por qué llora otra veh?

– ¿No ve el que el rey me dijo que le tuviera el árbol de too fruto y si no lo tengo la cabeza me corta?

–Yo lo voy a buscar.

Ya salió la Marinacia otra vez, ya se topó con Nuestra Señora otra veh.

– ¿Pa ónde vas, Marinacia?

–Voy, mamita, a buscar el árbol de too fruto.

–Güeno –le dijo–, allá está, onde juiste ayer, al laíto del puelche pa acá ahí ta el árbol de too fruto, un arbolito grande qui hay. Vas callaíta; ahora, si están con loh ojo cerrao están durmiendo, si están con loh ojo abierto están despierto.

Tan con loh ojo cerrao, jue callaíta y le sacó, como le dijo que sacara, un ganchito, y arrancara.

–Y ti arrancas. Cuando te vengán a gritar, vah a ir muy lejo ya, pero no vah a mirar atráh.

Ya llegó ella, agarró su ganchito y se vino. Es que decían:

– ¡Vuelve, Marina, que ese un eh el árbol que veníh a buscar!

Ella no le hizo caso, caminar y caminar. Ya entonce ya llegó acá. En tanto que llegó es que le dijo:

- ¡Ya está, taitita! Póngame bien este gancho.

Ya con topar el arbolito así, se pegó solo el árbol de too fruto. Ya en la tarde estaban las naranjas madurando, las breva, de too fruto, ¡si era de too fruto!

Ya cuando llegó en la mañana, es que, el rey:

-Güenos día, hortelano.

-Güenos día, señor rey.

- ¡Qué lindo está tu güerto, hortelano! -le dijo-. ¡Mira cómo m' hiciste lo que te pedí!

-Y ahí está lo que me dijo que l'hiciera.

-Pero más bonito estuviera -le dijo la vieja-, si estuviera el de toa la verdá en el gancho más coposo del árbol de too fruto. Dígale que se lo tenga.

-Ya -le dijo el rey-; mañana me lo tiene en el gancho más coposo del árbol de too fruto y, si no me lo tiene, la cabeza le corto.

Ya llegó otra vez más apesarao el hortelano. Ya le dijo María Ignacia:

-No se le dé na, yo se lo voy a ir a buscar.

-No -le dijo Juancito-, la Marinacia ha ido dos vece ya, yo voy ahora.

-No vas na, pus, tonto -le dijo ella-, porque te vuelven piedra.

-Sí, yo voy.

Y se puso a llorar Juancito.

-Güeno, anda, pero si te vuelven piedra, yo no te voy a buscar.

Ya salió Juancito. Ya le salió Nuestra Señora también, es que le dijo:

- ¿Pa ónde vas, Juancito?

-Voy a buscar el que dice la verdá.

- ¿Y por qué no va la Marinacia?

-Es que ella ha ido tanta vece ya.

-Mira -le dijo-, toma esta varillita. Ahora al laíto del sur está el que dice la verdá, ta botaíto; con esta varillita lo tocai y se pega solito. Te van a decir: “No, Juancito, ese un eh el que dice la verdá”. No mirís pa atráh.

A la primera vez que le gritaron miró pa atrás, lo volvieron piedra. Ahí quedó hecho piedra.

Ya no llegó nunca. Ya Marinacia le dijo a la viejita:

-Voy a ir a buscar a Juancito, mamita -le dijo a Nuestra Señora.

-Mira, onde juiste a buscar el árbol de too fruto allá está el que dice la verdá, está como un locrito. Cuando lleguís, la piedra más grande qui hay esa nu es Juancito, la piedra larga esa es Juancito, vai voh y le dai con esta varillita. Al primer chicotazo se va a mover y al otro se va a mover rascándose loh ojito.

Tonce ya le dio los dos chicotazo. Tonce le dijo Juancito:

- ¿Pa qué?

Y le pegó otro varillazo, se paró Juancito. Tonce le dijo:

-Toma ese locrito y seguí con él pegando.

Tonce Juancito agarró el que dice la verdá, Marinacia lo tomó de una manito y le dijo:

-No mirís pa atrás, no seai tonto.

Ya llegaron onde Nuestra Señora.

- ¿Cómo te jue, Marina?

Así como usté me dijo, así lo hice.

- ¿No vis? ¿No te decía yo? ¿Y pa qué juiste a mirar pa atráh?

Al otro día en la mañana el rey:

-Güenos día, hortelano.

-Güenos día, señor rey.

Le contesta el que dice la verdá:

- ¿Cómo qui andái con esa vieja hechicera? Anda a buscar a tu esposa, le pedís perdón, la traís del brazo y que traigan diez cargas de leña y una hornilla y la echan adentro.

-Ya -le dijo el rey-. ¿Y ónde están los niñoh, hortelano? No me niegueh.

-Ya; salgan niñito.

Salieron avergonzao los niñito. Marinacia con Juancito. Y llaman a la señora.

-Híncate y le pedís perdón. Cuando estaba tu señora mejorá, entonce esta vieja hechicera cambió los niño, el niño y la niña, por dos perros que tenía, y los niños los jue a botar por ahí y el hortelano los crío.

Entonce el rey jue a buscar a su señora al calabozo, la lavaron, la vistieron y la alimentaron.

A la vieja hechicera la echaron a la hornilla. Y él quedó viviendo con su señora.

X.4. La Juanita.

Era un rey que tenía tres princesa, una se llamaba Carmelita, la otra se llamaba Margarita y la menor Juanita. Un día el rey principiό a repartir papele en toas las ciudade para que lah hijah escogieran novio. Ocurrió toa la gente del paí y di otros paíse y escogeron las dos mayore. Queó la Juanita; no le gustó a naiden de ningún paí. Esta dicha niña quería a uno que tuviera toa la dentaúra di oro. Un día sabe Lucifer y se le presenta en un caallo negro. Al pasar delante de ella, ella estaba en el balcón, le mostró los diente y li ardió la boca.

—¡Ay, papá! El caallero que va pasando ese es mi esposo. Mándelo llamar.

Güelve Lucifer, se comunica con el rey y él le ice que tiene que casarse con su hija, que li ha gustao. Lucifer le pide que lu esperen tres mese, qui a los tres mese se va golver y se va.

En la tarde pasa un hombre pobre frente al balcón en una bestia. Al parir pare ahí mesmo en el balcón un potrillito muy lindo. Si apea la Juanita y le ice al hombre que le venda el potrillito.

—No se lo vendo, señorita, se lo voy a regalar, pero este potrillito tiene que cuidarlo solamente usted.

—Muy bien —le ijo.

Se lo llevaron a la pesebrera. A los tres mese este potrillito estaba grande.

Golvió Lucifer a casarse. En la remolienda que tuvo la princesa no se acordó de su caallito d' ir a verlo. Un día va un mozo y le da agua al caallo, y vino el caallito, li habló al mozo que le iga a la Juanita que vaya, que la necesita. Jue el mozo y le ijo a la Juanita que la mandaba llamar el potrillito. Jue la Juanita a la pesebrera onde estaba. Le ijo el potrillito:

—Tú estabah orgullosa con tu remolienda qui has tenío y no te dai cuenta que tú estás perdía. El esposo que tú has recibío es el diablo y te va llevar ahora —le ijo—. Mañana van arreglar las cargah y se van a ir. Tú no le vai aguantar que te traiga caallo él, le mandái que venga ensillarme y te vai a irte en mí —le ijo—. Te vai arreglar un atao con un puñao di afrecho, un puñao de ceniza, aguja, tijera, un peine, un deal. Too eso lo vai a llevar vos por delante, no se lo vayah a entregar a él ni que lu echen a las cargah tampoco.

Al otro día arreglaron las carga, mandaron al diablo ensillar el caallito. No pudo, lu agarró a patáh y a mordiscone. Tuvo qu' irse la Juanita a ensillarlo. Al otro día ensilla su caallito la Juanita y se van, el diablo con las cargah y los mozo. Llegaron a un paso muy malo qui había.

Le ijo la Juanita:

—Váyase usté a ver los mozo que no le vayan a descomponer las cargah en el paso malo.

Se jue el diablo al paso malo y se li arranca la Juanita con el caallito.

—¡Pégame, Juanita! Mientras más me pegái, más corro.

La Juanita ¡déle azote con el potrillito! Cuando loh echa meno el diablo, ya van muy lejo, y sale el diablo trah ello. Rodajiendo una mula negra qu' iba, ¡déle guasca n máh!, ya l' iba dando alcance a la Juanita. Le ijo el caallito:

—Tírale un puñao de afrecho y otro de ceniza.

Se le formó un pantano y una niebla, se le empantanó la mula. Ahí lu ejaron perdió. Rodajió la mula hasta que salió del pantano y de la niebla, ya les dio alcance otra ve.

—Tírale el peine y lah aguja.

Se le formó un coliguay, que le costó salir di ahí. A echar la mula no más por los coligüe hasta que salió de los coligüe. Y el caallito le icía:

—Pégame, Juanita, que ya salió de los coligüe; azótame, Juanita.

Ya los llevaba bien cerca, ya le ijo el caallito:

—Tírale las tijera y el deal.

Le tiraron las tijeras en cruh y el deal. Llegó el diablo al poto del deal, y ahí no más queó dentro del deal y no pudo pasar pa aelante. Ellos siguieron andando y el diablo no los siguió máh, no pudo alcanzarlo.

—Ya —ijo el caallito—, ya no los seguirá máh, estamos libre.

Se jueron lo más tranquilo. Por allá llegó a un almacén.

—Aquí vai a pasar a comprarte ropa de guaso, te vai a vestirte de guaso y en seguía vai a irte a uscar empleo.

Se vistió de guaso la Juanita y se jue a uscar empleo. Llegó a la casa de un caallero que vivía con la mamá a uscar empleo, ai si aposentó. Ahí llegó el caallero y le dio empleo. La mamá le ijo:

—Este joven parece ser niña.

—¡Qué va ser niña!

—¡No le igo, hijo!

Quearon en eso.

—Ahora —le ijo la señora— lo convía que duerman junto pa que se desengañe.

—Tocayo, vamoh a dormir los dos; lo quero mucho yo a usted.

—Güeno, pues —le ijo.

Ahí se vino desengañado el caallero que era mujer. Le ijo:

—Era así, pues, mamá, como usted icía.

—¿Y ahora qué va hacer? Es mejor que se case con ella.

—Güeno, pues, mamá.

La señora le ijo que tenía que casarse con el hijo.

—Güeno, pues, señora.

Le contó too el suceso la Juanita, se li había arrancao al diablo, por eso había llegao ahí.

Se hicieron el casamiento muy a gusto de la mamá del caallero con la niña. Lo que queó casao, la llamó el caallito:

—Güeno, pues, Juanita; ya tengo qu' irme ya, ya se cumplió mi plazo. Yo soy un ángel del cielo que venía a salvarte, tú erah un alma perdía y yo vine a salvarte.

Y se golvió una palomita y se jue.

X.5. El pescadito “San Martín”.

Érase una vez un hombre llamado Pedro que vivía en una choza muy humilde con su madre. Eran tan pobres que muchas veces no tenían qué comer. Muy cerca de ahí había un castillo donde había una princesa tan bella y que su padre la tenía encerrada bajo siete llaves para que nadie la viera.

Era tan bella como los ángeles del cielo.

Un día de luz plena la madre de Pedro le pidió que fuera a comprar un kilo de grasa para amasar. Pedro fue con mucho gusto, pero al regresar le dio mucho sueño. Cerca de ahí había una quebrada donde corría un manantial de agua. Buscó un lugar cómodo para dormir. La grasa que llevaba la dejó arriba de una piedra, pero el sol la derritió. Al despertar vio que no estaba la grasa. Se puso a buscarla, pero no la encontró y se fue muy enojado.

Al otro día la mamá lo mandó a comprar un kilo de sal, pero de vuelta a casa le dio sueño y fue al mismo lugar del día anterior, pero Pedro se dijo: “los voy a hacer tontos, hoy día para que no me la roben voy a esconderla muy bien”, y se fue al lado del manantial, levantó una piedra debajo del agua y puso el kilo de sal.

Se acostó a dormir, después de dos horas despertó, fue a buscar el kilo de sal, pero no encontró nada.

Se enojó de tal manera y empezó a buscar entre el agua al ladrón y encontró un pescadito, lo atrapó, le dice tan enojado:

—Tú eres el ladrón que me robó la grasa y la sal, devuélvemela ladrón o si no te mato —y de entre sus ropas andrajosas sacó una pequeña cortaplumas.

Estaba a punto de matarlo cuando el pequeño pescadito habló y le dijo:

—No me mates que yo te puedo ayudar en lo que tú necesitas.

Pedro tan asustado lo suelta y le dice que entregue la grasa y la sal, y en el acto aparecieron. Pedro tomó la grasa y la sal y arrancó como un desesperado. Mientras Pedro hacía eso el pescadillo le vuelve a hablar y le dice:

—¡Cuando necesites de mi ayuda dime “pescadito San Martín me valga”!

Así pasó una semana. Después de esa semana fue al monte a buscar una brazada de leña. Cuando pasaba frente del castillo alguien del balcón se reía de él, era la princesa.

Él se paró y miró. Dice: “Pescadito San Martín, que quede preñada la princesa”. Él toma su atado de leña y se va de ahí de inmediato y la princesa queda preñada. Así pasaron los nueve meses.

El rey se dio cuenta, pero él no sabía qué había pasado. Así la princesa dio a luz a un varón hermoso.

Cuando el bebé tenía diez meses de vida el rey sacó a la princesa a una parte del patio y puso un letrero, que decía: “A quién le diga papá, con ese se casará la princesa”. Vinieron hombres de todas partes, pero el niño no le decía papá a nadie. Un día decidió ir Pedro, pero la madre le dice:

—A qué vas a ir tú, no sabes nada, cómo te va a decir papá a ti si tú no le has visto ni las piernas a la princesa.

Pedro le contestó:

—¿Cómo sabe usted?

Así todo andrajoso, cochino, barbón y hediondo fue a presentarse al reinado. Al llegar al umbral de la puerta del reino, al fondo por el pasillo, estaba la princesa con el niño entre sus brazos. El niño al verlo le dijo: “papá” y le tiró los brazos. Al ver esto el rey mandó de inmediato a los guardias que los llevaran a una isla donde hubiera sólo agua y tierra. Les dejó comida apenas para un año, al año vendría a buscar sus huesos, o sea que los desterró.

Así pasó el tiempo y la comida se acababa. Pedro no se daba por nada. En la ceniza donde cocinaba la princesa en la noche Pedro se acostaba. Al otro día se levantaba, se sacudía y se iba al monte, le pedía al pescadito San Martín una tortilla grandaza. A él no le importaba su mujer y su hijo, sólo le importaba él mismo, hasta que un día la princesa lo vio salir y lo siguió. A la orilla del monte vio que le pedía su deseo al pescado y sale ella y le dice a Pedro:

—Cómo puedes hacer esto viendo que tenemos hambre.

La contesta de Pedro fue:

—Pídele vos.

La princesa no era tonta y también había escuchado como él pedía. Le dice:

—Pescadito San Martín me valga que en este momento aparezca una mesa llena de manjares.

Ella con el niño comieron hasta no poder más.

Así transcurrió el día y llegó la noche. Aprovechando que él dormía, le pidió de nuevo al pescadito San Martín un castillo que tuviera de todo, que hubiera guardias alrededor del castillo, hartos sembrados y un jardín donde hubiera árboles frutales de todo tipo y a la entrada del jardín hubiera un naranjo con tres naranjas de oro y que Pedro fuera un hombre normal.

Porque al otro día se cumplía el año que el rey venía a buscar sus restos. Así fue. Al otro día llegó el rey. Tal fue su asombro de ver que había un reino y había un jardín con un naranjo con tres naranjas de oro; en ese momento aparece la princesa. El rey al verla se hinca de rodillas y le pide perdón. La princesa lo toma en brazos y lo levanta, le dice:

—No te preocupes padre mío todo está olvidado —y Pedro lo hace pasar al comedor del palacio para desayunar.

Pero el rey estaba tan desesperado para salir a mirar el reinado que al terminar de desayunar salieron hacia el jardín y a la entrada vio que estaba el naranjo. Entraron al fondo del jardín. Lo que no sabía es que le habían caído dos naranjas de oro en el bolsillo de su chaqueta. Al salir Pedro mira hacia arriba y ve que le faltan dos naranjas de oro, y dispone de inmediato que se le corte la cabeza a quien le haya robado. De inmediato la princesa dispone de que sea revisada toda la delegación que entró con ellos, pero nadie las tenía.

La princesa dice:

—Revisen de inmediato a mi padre.

Pero el rey tan asustado la miraba y le dice:

—Hija mía cómo puedes desconfiar de mí, siendo tu padre.

Pero sin más que decir lo trajina, ve que están en los bolsillos de él. Al ver que tenía las naranjas de oro se ve perdido, se hinca y le pide perdón a su hija y pide por su vida.

La princesa le dice:

—¿Te acuerdas, padre, cuando me tenías encerrada bajo siete llaves? ¿Te acuerdas, padre, que yo me embaracé sin saber quién era el padre? ¿Te acuerdas, padre, cuando me colocaste en el pasillo y a quién le dijera padre se casaría conmigo? Se presentó Pedro y el niño le dijo papá y por eso me desterraste, me enviaste a esta isla donde sólo había tierra y agua. No te pido el perdón para mí sino te lo pido para Pedro y para mi hijo. Si ellos te perdonan yo te perdonaré la vida.

Pedro se acerca y le dice:

—Levántese su majestad que está perdonado.

Todos juntos fueron abrazados hacia el palacio. Así junto a su hija, yerno y nieto fueron muy felices para siempre.

X.6. El cuarenta.

Hay un Chile desconocido, casi medieval; ese del abuelo de mi abuelo o más atrás aún. Cuando todavía el terreno se vendía por patenucos, que eran tierras de distancias del largo de lo que demora en consumirse un cigarro fumado por el que compraba y el que vendía. La transacción, por lo tanto, era obligatoriamente conversada y caminada, y así se determinaba el largo de la tierra en venta.

Ese Chile antiguo de campo en donde cada víspera de nuevo año se reunían los vecinos con sus mejores hachas, acero templado y astil de luma. Subían el monte y se internaban en el bosque en busca del roble más ancho y de mayor altura y a las once de la noche del treinta y uno de diciembre comenzaban a herirlo en cuadrillas de a cuatro. Golpes certeros, duro y parejo, cada quince minutos relevo de cuadrilla. Veinte para las doce el matungo comenzaba a quejarse. Toda la familia de los hachadores dispuesta en la cercanía para presenciar el espectáculo.

A cinco minutos del cambio de año el árbol apretaba las hachas en su agonía y si era un buen año el que venía, entonces justo a las doce caía el gigante en un ensordecedor estruendo de quebraciones, despertarse de bandada de choroyes, y corazones agitados que recibían el año nuevo como con el mayor espectáculo de fuegos de artificio.

Zona central del país, pero desligada del gran valle entre las dos cordilleras, valles casi paralelos al eje del reino, inaccesible, rodeados de montañas de robles, gualos y coligües habitados por descendientes de guerreros peninsulares que volvían de la Araucanía y que encontraron en las aguas termales de la montaña la curación a sus heridas de conquistas. Y después vendrían sus hijos también guerreros, pero ya no del sable sino de la corvina y el hacha.

Una rara mezcolanza entre Hércules y Caupolicán. Como el Cuarenta, dos metros y medio dicen que medía y su corazón en directa proporción a su porte. El mejor peón del fundo del Río Cabeza de Culebra o Longo Vilún, como le llamaban los nativos. Años después: Longaví.

Comía tres veces más que los otros inquilinos, pero botaba también tres veces más árboles que los demás. El patrón lo quería como a un hijo. Por eso cuando comenzaron a desaparecer las mejores vacas del fundo, el patrón lo llamó y le preguntó si se atrevía a averiguar qué pasaba al interior del valle.

—Como usted mande —respondió el Cuarenta, y al otro día antes que aclarara él ya tenía su carreta enyugada, una bolsa con provisiones y un combo de veinte libras que sacó de la fragua, pero que después dejó tirado cuando encontró una pata de caballo mestizo argentino que consideró más adecuada para sus grandes manos.

Y enfiló por las abras adentro en busca del culpable. Caminó dos días al lado de sus bueyes y cuando atravesaba una pampa rodeada de cipreses de cordillera, apareció entre el bosque un toro negro, el más grande que nunca hubiese visto, ojos inyectados en sangre, ollares dilatados. Todos los músculos tensos.

Los bueyes retrocedieron al ver al monstruo venir hacia ellos. El Cuarenta no alcanzó a sacar la pata de caballo de la carreta, cuando el toro de una sola cornada rasante abrió los pechos de los dos bueyes que cayeron unidos por el yugo mortal.

A la segunda embestida el Cuarenta espero con el fémur en ambas manos al enfurecido animal. Un solo golpe entre quijada y cuernos. El toro cayó inconsciente. El valiente hombre no perdió tiempo y lo enyugó a la carreta, después de sacar las coyundas a los bueyes muertos, en un lado el toro y en el otro él.

Cuando el animal despertó sintió un peso desconocido. Ese peso que no se sabe de dónde viene, el peso del yugo; trató de liberarse de él, pero el Cuarenta cargaba con fuerza sobre la cabeza del toro.

Al fin, luego de una hora de forcejeos el hombre empezó a tirar la carreta desde su lado, obligando a la bestia a caminar.

Del bosque comenzaron a salir las doscientas vacas robadas y a seguir la carreta tirada por su raptor y su salvador.

Un día y medio después entraban a las casas del fundo. El Cuarenta enyugado al lado del toro y una larga hilera de vacas, algunas ya preñadas del padrillo.

—¡El Cuarenta! —gritaron todos en las casas y salieron a recibirle.

—Aquí está el que le robaba las vacas, patrón —dijo indicando al toro que se hincaba de cansancio.

—¡Pero, Cuarenta, si ese es mi compadre! —dijo el patrón—. Desenyúgalo y deja que se vaya.

—Patrón, cómo iba a saber yo que usted tenía un compadre toro —dijo el Cuarenta mientras le desamarraba los cachos al yugo.

El compadre toro al verse libre dio vuelta y volvió a la montaña rengueando lentamente.

El patrón llamó a su inquilino para explicarle mientras comían unos ricos porotos con mote.

—Mira, Cuarenta —le dijo—, ese compadre toro que te digo es el mismo diablo que se convierte en toro. Yo hice trato con él hace muchos años, y todas las cuentas se pagan algún día, él estaba recaudando lo que es suyo. Nada más. Yo era joven y pensaba que la muerte nunca llegaría, pero ahora me doy cuenta que está más cerca de lo que imagino.

El patrón hablaba con las manos engarfiadas a los bordes de la mesa, como tratando de agarrarse a una vida que se le iba.

Fue entonces cuando el Cuarenta se levantó de un brinco y solicitó permiso para ir a buscar la cédula que lo comprometía. El patrón se negó argumentando que el diablo era el diablo y nadie podía ponersele por delante. Nadie que no fuera el Cuarenta, que al otro día antes que la mañana empezara a colorear tenía su

morral listo con prevenciones para varios días. Esta vez sacó una tenaza de la fragua y partió nuevamente valle adentro en busca del demonio.

Subió por una semana hasta llegar a unos roqueríos donde divisó a unos diablitos chicos que jugaban sobre una fogata.

—¿Dónde está tu papá? —le preguntó agarrándolo de la cola.

El pequeño demonio no alcanzó a responder. El Cuarenta vio al diablo que se escapa por el techo de la casa, al reconocer a quien lo enyugó.

—Jamás pensé que fuera tan cobarde don Sata —gritó el Cuarenta, cuando le daba alcance agarrándolo con las tenazas de una oreja.

—¿Dónde están las cédulas de mi patrón?

Y bastó un apretón para que el diablo hablara.

—Ahí están, señorcito —gritó don Sata—, en ese cofre negro.

Efectivamente, entró y halló un cofre el cual abrió de un golpe. Estaba lleno de papeles firmados por diferentes nombres. Comenzó a buscar el que necesitaba: tomaba una cédula, leía el nombre y como no era la de su patrón la echaba dentro de su morral y sacaba otra. Como el contrato requerido estaba de los últimos, entonces el morral estaba repleto de ellos.

—No se las lleve todas por favor —suplicó el diablo.

Pero el Cuarenta se despidió amablemente y a grandes zancadas inició el retorno a su hogar.

Nadie creía que el Cuarenta volvería a salvo. Por eso, cuando lo vieron venir todos dejaron sus labores y corrieron a su encuentro. El patrón primero que todos.

Traía la cédula en la mano y se la tendió a su señor.

Esa noche hubo fiesta, asado, cantoras y guitarras y, sobre todo, mucho vino. Los odres de cuero de cordero muerto en menguante ya se vaciaban al anuncio del

patrón del legado de la mitad de sus tierras a su fiel peón y, lo más importante, la mano de su única hija, la más bella joven del departamento del Longo Vilún.

Meses después se casaron en una ceremonia y fiesta que aún la recuerdan los antiguos.

Todos a los que les regresó la cédula de venta de alma al diablo, le regalaron al Cuarenta porciones de tierra y tuvieron una de las haciendas más grandes de Chile en ese entonces.

Pero nunca más grande que el amor que los colmó de hijos.