

La solterona como tipo marginal en relatos de tradición oral de la provincia de Chimborazo, Ecuador

The spinster as a marginal type in oral tradition stories from the province of Chimborazo, Ecuador

Liuvan HERRERA CARPIO Y Genoveva Verónica PONCE NARANJO

(Universidad Nacional de Chimborazo)

liuvan.herrera@unach.edu.ec / gponce@unach.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0001-8593-9778> / <https://orcid.org/0000-0002-9631-5474>

RESUMEN: Las comunidades indígenas de los cantones Colta y Guamote en Ecuador robustecen mediante la transmisión de relatos orales un imaginario contracultural, suerte de auto-ordenamiento jurídico que descrea la legislación mestiza y estatal. El estudio caracteriza las representaciones del personaje de la solterona en dos relatos orales -«*Kunturmanta rimay*» («El cóndor») y «*Allkumanta solteramantapish rimay*» («El perro y la soltera») provenientes de la informante Mama Petrona Tenelema, *Mama Pitu*, registrados por Luis Alberto Tuaza Castro en julio de 2009 en Cicalpito, Colta, Ecuador, y publicados en 2017-, a partir del aparatage teórico de Hans Mayer y su dupla conceptual: marginalidad intencional/ marginalidad existencial, que posibilita la hermenéutica de un tipo social que a pesar de las barreras histórico-geográfico-culturales logra prevalecer intacto, de cierta forma, en su condición de anatema. Se concluye que en el caso de estas comunidades kichwas los relatos orales erigen un tejido, por un lado, milagroso-simbólico y por otro, potenciador de una praxis social duradera y alterna a la legalidad imperante, donde la soltera/solterona lejos de convertirse en una iconoclasta trágica busca instaurarse, muy subrepticamente en esta cultura ancestral, como generadora de su propia lógica.

ABSTRACT: The indigenous communities of the Colta and Guamote cantons in Ecuador strengthen, through the transmission of oral stories, a countercultural imaginary, a sort of juridical self-ordering that disbelieves mestizo and state legislation. The study characterizes the representations of the character of the spinster in two oral narratives -“*Kunturmanta rimay*” (“The Condor”) and “*Allkumanta solteramantapish rimay*” (“The dog and the spinster”) coming from the informant Mama Petrona Tenelema, *Mama Pitu*, recorded by Luis Alberto Tuaza Castro in July 2009 in Cicalpito, Colta, Ecuador, and published in 2017-, from the theoretical apparatus of Hans Mayer and his conceptual dupla: intentional marginality/existential marginality, which makes possible the hermeneutics of a social type that despite historical-geographical-cultural barriers manages to prevail intact, in a certain way, in its condition of anathema. It is concluded that in the case of these Kichwa communities, oral narratives create a miraculous-symbolic fabric, on the one hand, and on the other hand, they enhance a lasting social praxis that is alternative to the prevailing legality, where the single woman, far from becoming a tragic anti-heroine, seeks to establish herself, very surreptitiously in this ancestral culture, as the generator of her own logic.

PALABRAS CLAVE: Literatura folklórica, Marginalidad, Tipo cultural, Kichwa, Ecuador.

KEYWORDS: Folkloric literature, Marginality, Cultural type, Kichwa, Ecuador.

Cuando una persona (ya sea mujer o varón) no ha contraído matrimonio y muere sola, piensan que al más allá necesita entrar acompañada por alguien; entonces, en el rito funeral [...] colocan en el ataúd a una paloma viva, que asumiría el papel de la esposa o esposo en la vida futura (Tuaza Castro, 2017: 80).

1. MARGO, MARGONIS (UNA INTRODUCCIÓN)

Hans Mayer en su clásico *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío* (*Aussenseiter*) arroja luz sobre un pasaje de Ernst Bloch referido al cosmos del individuo solitario y atípico. Mayer, quien cimienta su hipótesis sobre una paradoja dialéctica: el fracaso de la Ilustración burguesa no significa la bancarrota del pensamiento humanista ilustrado, edifica sobre la transgresión de límites un par categorial: marginalidad intencional/marginalidad existencial, instrumentos para auscultar tres tipos marginales esenciales en la tradición literaria occidental: la *femme fatal* o no fatal, el sodomita y el semita. La distancia conceptual reside en:

El que traspasa unos límites está fuera. Cabría llamarlo titanismo cuando se hace voluntariamente al estilo de Prometeo; cuando se sella con la propia sangre como en pacto de Fausto con el diablo; cuando se obedece a unas voces como Juana de Arco. Pero, ¿qué cuando el paso hacia fuera y hacia el otro lado viene impuesto por el nacimiento, el linaje, la ascendencia, la peculiaridad anímico-corporal? Entonces, *la existencia misma se constituye en transgresión de límites* (Mayer, 1977: 19).

El autor reclama a Bloch su simpatía con los imaginarios impuestos por la filosofía del optimismo social que no reparan en la subjetividad marginada (las canonizaciones del colectivo por encima de las del individuo, especie de antropofagia de la periferia), instaurados desde Platón a Rousseau, desde Montaigne a Hegel. Para él, incluso, -y es aquí donde entra nuestro tipo marginal seleccionado para este estudio: la solterona-, deberían establecerse unas «normas directrices de la soledad» (Mayer, 1977: 12), en función de que el amnios del límite, con sus discursos y cosmogonías sea francamente respetado por los centros hegemónicos.

Sujetémonos a la definición de marginalidad brindada por Jean-Claude Schmitt (2012: 247-248), que implica un rango relativamente sensato y transfiere una problemática que teóricamente suele constituirse como transitoria. Dicha noción puede bifurcarse en la reintegración de ese sujeto social y la consecuente vuelta a la oficialidad o la exclusión definitiva y la imantada ruptura de ese sujeto con sus congéneres verdugos o excluidores.

Ahora, ¿por qué hemos de etiquetar al personaje de la solterona en dos relatos de tradición oral kichwa de la provincia de Chimborazo, en Ecuador, como una *marginada intencional* desde el paradigma mayeriano? La hipótesis se origina tras la lectura del libro *La construcción de la comunidad desde los imaginarios indígenas* (2017) de Luis Alberto Tuaza Castro, quien asume que las comunidades indígenas de los cantones Colta y Guamote robustecen mediante la transmisión de relatos orales un imaginario contracultural, suerte de auto-ordenamiento jurídico que descree, por ejemplo, la Ley de Organización y Régimen de las Comunas (1937, 2004), promulgada por el Estado ecuatoriano (Tuaza Castro, 2017: 23).

Precisamente, la noción de comunidad para los indígenas kichwas de la Sierra ecuatoriana se erige como un entramado simbólico que contrataca las prácticas globalizantes y que negocia con la sociedad blanco-mestiza y con la abstracción del Estado. La comunidad o pueblo de familia (*‘ayllu llakta’*), que alcanza el estatus de institución

paralela a legislación mayoritaria, busca su simiente, como en sus contextos el oikos griego y la koinonía hebrea, en patentizar la independencia de su grupo, vale recordar, marginado existencial. En consecuencia, formar una alianza matrimonial generalmente a los dieciocho años¹ supone la consecución y sobrevivencia de esa comunidad en el ethos futuro; y es aquí donde nuestra antiheroína quiebra la herencia precolombina del *ayllu* como madre nutricia: apostar conscientemente por no casarse la relaciona, incluso, con lo virginal y su apareada lectura bíblica.

Así, el estudio caracteriza las representaciones del personaje de la solterona en dos relatos orales -«*Kunturmanta rimay*» («El cóndor») y «*Allkumanta solteramantapish rimay*» («El perro y la soltera») provenientes de la informante Mama Petrona Tenelema, Mama Pitu, y registrados por el propio Tuaza Castro en julio de 2009 en Cicalpito, Colta, Ecuador y publicados en 2017 en el texto mencionado-, a partir del tamiz mayeriano, aparataje conceptual que posibilita la hermenéutica de un tipo social que a pesar de las barreras histórico-geográfico-culturales logra prevalecer intacto, de cierta forma, en su condición de anatema.

Mama Pitu² nació en 1927. Sus padres, de los cuales aprendió a narrar, laboraron en la hacienda La Compañía, predio que hasta fines del siglo XIX correspondía a la Compañía de Jesús y que tras la Revolución Liberal (1895-1912) pasó a pertenecer al Estado.

2. PRESENCIA DEL TIPO MARGINAL «SOLTERONA» EN LA TRADICIÓN LITERARIA

Si bien la nuez de nuestro argumento se circunscribe a la tradición oral, la construcción de tipos sociales marginados³ toma a la escrita como caldo de cultivo para que el personaje se despoje de pieles arquetípicas y arribe a una autonomía en sus posibilidades de enunciación. En consecuencia, creemos pertinente, sin ánimos totalizadores, trazar una breve cartografía que destaca ciertas asunciones de los imaginarios de la soltera/solterona en obras literarias escritas donde su presencia, paradójicamente, se convierte en un centro irradiador, ya que muchas de ellas comulgan/ se desprenden/ dialogan o reverencian con/ de/ con / a la praxis oral, especie de amnios discursivo donde la solterona se gesta primero como tipo social y luego ficcional. Partamos de la dupla madre/no madre (que no estéril, pues la soltería, como se ha apuntado, simpatizaría con la marginalidad intencional, decisión manifiesta pero corregible, cambiante, y no con la existencial, error transmitido por la herencia, inmutabilidad).

¹ Para Zsuzsa Bálint, quien examina las representaciones de la mujer en las narraciones folclóricas recogidas en comunidades gitanas de España y Hungría, «las descripciones etnográficas sobre las comunidades romaníes advierten de que a una muchacha de dieciocho años que todavía no está casada se le puede llamar ya *solterona*» (2021: 154).

² «A estos adultos mayores se les conoce como *yuyakkuna* que significa “los sabios” debido a que en quichua no existe el adjetivo viejo o vieja para las personas, y dentro de este grupo se encuentra a las mujeres mayores o *yuyak mamakuna* que son las educadoras de la comunidad» (Campoverde, 2021: 97). Mamá Pitu como *yuyak mamakuna* se convierte en sujeto de transmisión de un ideal de la vida conyugal que resulta en muchos casos discursivo, a pesar de que ostenta una moralidad paralela, no canónica o contracultural a la mestiza o estatal.

³ «El marginado es personaje social y literario. Su realidad social se remonta a las capas más bajas de la población, los esclavos del Imperio Romano, y permanece dentro del mundo medieval a través de los juglares, vagabundos y demás personajes periféricos. El marginado entra, no obstante, dentro de la escena literaria por un deseo de representación independiente de un contexto social, que le consagra como un tipo definido y autónomo del personaje real e histórico dotado de una existencia particular» (García Varela, 1994: 276).

Pascal Lainé conceptúa en su *La femme et ses images* (1974), que

La solterona pasa a ser una existencia marginal de la misma manera que toda mujer que de alguna forma entra en oposición con las reglas del matrimonio y de la maternidad: por ejemplo, la madre ilegítima, la prostituta. Una mujer cuya vida es demasiado brillante contraviene también lo implícitamente pactado con el hombre que la fuerza a someterse (Mayer, 1977: 152).

Desde la instauración del patriarcado normativo en la sociedad de la Edad Moderna tardía europea el matrimonio adquiere notoriedad e idealización. Dicho legado presenta en el siglo XVIII a una fémica accesoria, vasalla y establecida en cosmos hogareños. En su manifestación hasta el siglo XIX, el estereotipo de la solterona, en concreto en *Emma* (1815) y *Persuasión* (1818) de Jane Austen se manifiesta mediante una evidente señal, el discurso. «El propio término *spinster* demuestra la evolución que sufre su significado: desde hilandera hasta el despectivo término de solterona» (Simón Hernández, 2017: 146). La solterona descansa, en consecuencia, en un arquetipo del Otro, condenada por sus semejantes⁴.

Sin embargo, la lógica cultural del posmodernismo, alega Ann Wan-lih Chang (2015: 44), insta a las escritoras irlandesas contemporáneas (décadas de los 60 a los 90 del siglo XX) Mary Lavin, Maeve Kelly, Emma Cooke, Clare Boylan, Jan Kennedy, Mary Beckett, Angela Bourke y Claire Keegan a zaherir la aversión hacia la mujer soltera. La base semántica de este traspaso de límites no se debe a la naturaleza egoísta imantada al estereotipo, sino a una toma de partido que imbrica plena generosidad. Los relatos manifiestan una injusticia primordial inseparable del modus social irlandés, por la cual las fémicas se ven forzadas a confiscar sus propias vidas y requerimientos para ganancia de otros, al adjudicarse un papel como madres sociales.

En la tradición francesa Molière instauró en Balzac patrones espirituales precisados en la conciencia social que debían derribarse, especialmente en su «La solterona», donde el estereotipo se afianza -mujer acompañada de gatos⁵, bruja en ciernes- como un peligro familiar, una quebradura en el sistema de la sociedad tradicionalista acompañada en muchos casos de adjetivos ejemplarizantes: aterradora, monstruosa, bestial (Uriarte, 1949: 108-113), tradición a la que contribuye, además, la pieza dramática *Ubú encadenado* de Alfred Jarry (Durán, 2023: 86-98).

En otra dimensión geopolítica, el articulista cubano José Victoriano Betancourt publica en 1846 un alegato de tono ejemplarizante:

La solterona, lectores míos, es una individualidad del sexo femenino, arsenal de malos pensamientos, protesta de carne y hueso contra el multiplicaos del Criador, monja profesa en la regla de San Abúrreme, veedora perpetua de amantes, valija de chismes, archivo de falsos testimonios, tormento de sobrinos y vista del barrio. Mártir de sus deseos, es verdugo de todo prójimo casado y por casar, y vive muriendo, que es el peor de los vivires (párr. 3).

⁴ Otro notable acercamiento a *Persuasión* lo firma Francisco José Cortés Vieco, al notar en el trazado del personaje de Anne una parálisis, un viaje de no retorno a la senectud precoz, con su consecuente confiscación de la belleza por la cicatriz moral de lo que el ensayista denomina el «no-cuerpo», suerte de apuesta psicológica por resistir el eros (Cortés Vieco, 2013: 14-27).

⁵ El motivo del gato también acompaña a la solterona en el relato «Triptico zoobotánico con rasgos de improbable erudición», incluido en el conjunto *Absurdos* (1978) de Antonio Di Benedetto (Seifert, 2012: 69).

Cuvardic García (2008: 43) clasifica a esta literatura costumbrista que norma a los tipos sociales como «descaradamente misógina» y practicante de un «sarcasmo cruel»; y critica a Betancourt el no sincerarse sobre los ejercicios de patriarcado que estimulan la soledad femenina hacia la mitad del siglo XIX insular. Para estas castas forzadas la murmuración deviene un ardid compensatorio; la soltería y el tedio consecuentes, junto con otras prohibiciones que enfrenta la mujer burguesa y pequeñoburguesa en la praxis social pública, poseen su matriz en la propia corriente patriarcal.

La génesis de su tratamiento en la poesía cubana, por otra parte, puede ubicarse en «Virgen triste» de Julián del Casal. La increpación del sujeto lírico cuestiona la evasión de la joven a una dimensión sin goces humanos: «Nada de la existencia tu ánimo encanta; / quien te habla de placeres tus nervios crispera» (Lezama Lima, 1965: 491) y aunque decida compararla con seres angelicales, justificando así su negación carnal, Casal insta en esta pieza un continuum temático que recorrerá el siglo XX poético insular: la muerte como redentora de la carne sin tocar: «¡Ah! Yo siempre te adoro como un hermano, / no sólo porque todo lo juzgas en vano / y la expresión celeste de tu belleza, / sino porque en ti veo ya la tristeza / de los seres que deben morir temprano (Lezama Lima, 1965: 492).

Para Julia Kristeva «la marginalidad femenina es de posicionamiento y no de esencia» (Horno Delgado, 1993: 53). La predilección de Dulce María Loynaz por un catálogo de féminas defectuosas no resulta consecuencia directa de una postura feminista, aunque sí femenina. Tanto «Lourdes» como la Antonieta de «Coloquio con la niña que no habla» devienen exponentes de una fragilidad interior, relacionada con la herética capacidad de soñar que manos expertas deben amputar. La iconoclasia es inevitable: el hecho de ser intocadas, *in-besadas*, les facilita el privilegio de los astros, la soledad de la luz absoluta. Pero ¿dónde reside lo marginal?: en la gravidez y la mudez. El beso mismo se transforma en entidad sísmica, propugnadora de la mutabilidad funesta hacia lo invisible, contrario a la tradición en la literatura folclórica europea del beso como ruptura definitiva para alcanzar la felicidad.

Antonieta pinta en su libreta de labores una «inocente primavera / -remotos espejismos / de un imposible mayo-» (Loynaz, 2002: 41). Obedeciendo a la misma coordinada creacional, «Cheché (muchacha que hace flores artificiales)»⁶ logra que la primavera florezca como tierra virgen: «En invierno / hace brotar claveles y rosas y azucenas / con un poco de goma y unas varas de lienzo» (Loynaz, 2002: 46). La mujer como hacedora de flores -de estaciones- no hace sino resemantizar el don bíblico de dar a luz.

En cambio, observemos que Cheché pertenece a la marginalidad intencional de la soledad: «Tiene los ojos mansos y la boca sin besos» (Loynaz, 2002: 46) y, sin embargo: «Más que un clavel me huele a clavel su inocente clavel de trapo» (Loynaz, 2002: 47). En la soledad el hablante lírico halla las claves para alzarse fuera del margen como un estandarte de victoria. En definitiva, ser solterona resulta la cualidad inigualable que le confiere un carácter enaltecedor.

En tanto, el sujeto lírico de Carilda Oliver Labra, aun cuando tasa temas graves deja entrever una tonalidad erotizante. El reino de su solterona, el del silencio, y su oficio

⁶ «la autora [...] induce un sistema de valores que deconstruye paradigmas y transgrede mecanismos. Representa, a esta Cheché, no como una solterona que inspira compasión, sino a un ser creador, se opone con ello a las reglas del juego establecidas por ideologemas patriarcales al contrarrestar la imagen tradicional (ser que sufre por la carencia de un esposo) con aquella otra, que cuestiona y polemiza los criterios que se han manejado sobre los procesos de inmanencia de la mujer» (Núñez García, 2003: 61).

el tejer de Penélope. El símil expresionista: «y vi su enorme ojera morada que crecía / como un mar insondable que vive de mujer» (Oliver Labra, 2002: 120), reforzado por sintagmas que designan incompletamiento: «boca seca», «piernas respetadas», «sexo sin llover», provocan una solución un tanto feminista para el hecho de entender la posesión del macho como propiedad objetual, que inaugura en el texto una axiología interna: «y fue tan misterioso mi corazón pequeño / que tuve que ser fuerte para no usar el sueño / de regalarle mi hombre en ese anochecer» (Oliver Labra, 2002: 120).

Personificada como refugio para aves e insectos, el personaje en Georgina Herrera es sorprendido por la muerte, acto que intuye el fin de la marginación: «Por sus mejillas -apretadas rosas / ya para siempre coloreadas de agua-, / a donde no llegara beso, ni mano, ni palabra [...] dejan sus alas los gorriones lentos» (Yáñez, 2002: 96), mientras que Ángel Escobar⁷ implanta una analogía entre el pathos mortuorio del domingo y su negativa al placer sexual: «El bronce de los pechos se ha dormido. [...] Pero los brazos pintan su vergüenza, y los labios se van ahogando en yeso» (Escobar, 2006: 50-51), así como Sergio García Zamora, en un soneto de alto lirismo, resemantiza tres sustantivos bíblicos: agua, ceniza y lámpara; en orden de «aconsejar» a la que espera. Tanto la quebradura del cántaro (en este sintagma subyace una contralectura, pues el acto de quebrar nutre el traspaso de margen, un velo mancillado), como el estatismo perenne del agua en su círculo de barro, convierten a la sujeto en «la novia perpetua de la fiebre» (García Zamora, 2010: 40). Dicha mirada coincide con las anteriores en conceptualizar la soltería como un acto circular, trágico en su esencia: «Mas no vale consuelo ni reproche: / todas las noches son la misma noche, / todas guardan el signo de tu entrega» (García Zamora, 2010: 40).

Cabría, aunque no se represente en plenitud a una solterona, sino a su enemiga dialéctica: el ama de casa, detenernos en un texto perteneciente a Alberto Acosta-Pérez. Tres márgenes se inauguran con la enunciación, la tarde, muerte si se quiere de la luz, tregua imprecisa sin identidad o temporalidad definidas; la cocina, que en el poema devendrá laberinto cretense para la anti-*femme fatale* y el acto de cercenar un pescado, que le provee el contacto con la sangre y le adjudica una esencia efímera de carnicera⁸, tipo marginal. Paradoja semántica, el ama de casa pulsa su lamentación al reconocer el abandono del cual es objeto y reprende al marido: «por qué durante el desayuno ocultabas la / incomunicación / igual que un herpes o una mancha» (Acosta-Pérez, 2011: 126). La metaficción resulta un subtema provechoso para el sujeto lírico, pues como caja china decide encajar la escena a través de las escrituras embestidas, sucedáneos del *arte perdido de la conversación*. Notemos cómo se construye una escena en la memoria, donde la negación sexual deviene protagonista:

Pretendí que me dijeras esas palabras que no están en el
diccionario

⁷ Consúltase López Yera (2014). Para la autora el tipo marginal se enuncia en la poesía de Escobar mediante antípodas, por un lado, como infeliz, poco agraciada y negadora de su «*deber ser femenino*» (López Yera, 2017: 126); por otro, especialmente en la pieza «Electra», emancipada, consciente y en paz con su asunción: «una solterona responsable de su estatus, cuya condición es escogida y no impuesta por la sociedad» (López Yera, 2017: 127).

⁸ «Desde la alta Edad Media ya pesaban sobre diversas actividades ciertos “tabúes”, que subsisten tras el Año mil, pero cargándose de contenidos sociales nuevos. En el amplio abanico abierto de los *oficios* urbanos, ciertas actividades se juzgan deshonestas (*mercimonia inhonesta*), aun cuando concretamente desempeñen un lugar esencial en la economía urbana. Ello ocurre con las profesiones de carnicero, de descuartizador, de verdugo, que ponen al operario en contacto con la sangre» (Schmitt, 2012: 251).

y que tienen un significado que se agota sólo en otro cuerpo.

Pero me mirabas definitivamente extraño, lo mismo que a una pared, o a un anciano que se lanza desde el puente sin una despedida. (Acosta-Pérez, 2011: 126)

Tener sexo implica traspasar un margen y fundirse en un límite plural. El ama de casa se trasmuta en una forzada solterona, en «un libro jamás leído» (Acosta-Pérez, 2011: 126), pues ha descubierto poemas del esposo dedicados a adolescentes musculosos, donde echa a andar, bíblicamente, de una Sodoma personal, sin volver el rostro, pues ella es la maldición que se debe evitar para no convertirse en sal de cocina común.

La madre, variante de la casada al decir de Jill Savitt, alcanza cierta respetabilidad en la narrativa latinoamericana del siglo XX escrita por hombres. Su némesis, la solterona, se atreve a confiscar su rol *natural* y adquiere un matiz asexual, poco atractiva, andrógina o lésbica. Se convierte, por tanto, en un oscuro objeto del rechazo «Because she didn't choose her role, she is usually characterized by extreme passivity. She may manifest great religiousity or piety, but not spirituality» (Savitt, 1982: párr. 8). En tanto, para López Yera (2014: 58) la rígida iconografía de las representaciones de la mujer célibe en esta tradición narrativa escrita por hombres (asexuada, quejosa o afectuosa, inicua o maternal) se infringe en la escritura femenina, donde el arquetipo puede de cierta forma sostener una conexión con la carnalidad, así como no desear hijos y abrazar la independencia económica.

En la literatura argentina puede mencionarse la novela *Ceremonia secreta* (1960) de Marco Denevi, donde la Srta. Leonides Arrufat, soltera canónica, y Cecilia Engelhard, muchacha que padece un trastorno mental, dialogan en un tranvía, una iglesia y un cementerio de Buenos Aires. Lo siniestro de las escenas radica en que ambas, al parecer, se estaban esperando. La primera estigmatiza su condición tras la muerte en un accidente automovilístico de sus padres y hermano; sin embargo, anhela proteger a alguien; la segunda, alienada, busca a una madre ideal que toma cuerpo en la solterona (Gotschlich, 1989: 87-101). Curiosamente el arquetipo llega al teatro chileno en 1961 con Enrique Noisvander y su *Historia de los corazones solitarios* (Noisvander, 1985: 130-135), donde dos personajes: Solterón y Solterona se convierten en anti-Romeo y anti-Julieta, quienes a pesar de su supuesta atracción nunca logran comunicarse, pues la soledad irónicamente los sigue nutriendo. En la misma línea, puede sugerirse la pieza dramática *Para navidad te vendremos a buscar* del brasileño Naum Alves de Souza (1979) o el relato «Orquesta de señoritas» de la puertorriqueña Rubis Camacho (2022: 66-68).

Al evaluar la producción periodística y literaria de Josué Quesada, Evaristo Carriego y Alfonsina Storni, Diz argumenta que en ella se explora un prejuicio que nutre el imaginario social de principios de siglo: la correspondencia de contigüidad mujer-madre. Por elección u obligación, la solterona robustece la semántica de la incautación de lo femenino. «Y las mujeres no madres / esposas causan un rechazo social manejado desde una ideología patriarcal que intenta sostener el modelo de familia nuclear que coloca a la mujer en el ámbito doméstico» (2000: 3).

Por su parte, la novela de Alicia Dujovne Ortiz, *El agujero en la tierra* (1983), canaliza no solo una confusa historia individual, sino una alegoría de Argentina mediante el absurdo de una solterona que se enamora de un árbol. Concretamente, este es derribado por una compañía de electricidad y sustituido por su homólogo muerto/domesticado: el poste. Dicho traspaso, realismo mágico por medio o metáfora del exilio, le provee a Ortiz

de un andamiaje político que busca la reflexión sobre la pérdida de la raigambre (notemos aquí que la soltera puede ser vista como un sujeto sin patria) (Glickman, 2000: 383-384).

En México puede destacarse el cuento «Al roce de la sombra» de Guadalupe Dueñas (1958). Aquí una soltería plural (un grupo de muchachas se atrinchera en el arquetipo) enfrenta un suicidio como castigo a su resistencia. Asimismo, la novela *Polvos de arroz* de Sergio Galindo (2012), cuya edición príncipe data de 1958, instaura a su protagonista -Camerina Rabasa⁹- en un mal desiderátum: el arroz de los recién casados nunca caerá sobre ella; o Alberto Bonifaz Nuño en su relato «La Solterona» (1959, 1-146) quien metaforiza a su Florina a través de dos actos de autodestrucción: la piromanía y el enterramiento. Por su parte, Rosario Castellanos en su novela *Rito de iniciación* (1997) obliga a su personaje Beatriz a abandonar su *locus* de provincia donde se condena la soltería, mientras que Cecilia se niega a prolongar el estándar de la «soltería como oficio» (Bustamante, 2007: 94).

Así, en dos novelas de Aline Pettersson: *Sombra ella misma* (1986) y *Querida familia* (1993) dos mujeres maduras: Adelina (solterona de poco más de sesenta años que reflexiona a manera de monólogo interior momentos previos a su suicidio) y Sara (de más de setenta años, quien se cuestiona en un discurso irresistible y perpetuo), respectivamente, están rubricadas por la rebeldía (Prado, 2017: 53).

María Luisa Bombal en *La última niebla* (1934) radiografía a la sociedad chilena a partir de su reprobación de la soltería (Domínguez Miranda, 2013: 34). No obstante, la soltera puede regocijarse en alcanzar más derechos que la casada, pues su estatus se equipara al del hombre, en cuanto a su posibilidad de pactar libremente¹⁰, concluye Mousa Abd El Azeem (2017: 214-238) al examinar la identidad femenina en *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende. En tanto, el personaje de Amalia en *La mujer de Sal* (1967), novela de María Elena Gertner, manifiesta una anomalía o deconstrucción del arquetipo, al unir soledad con ninfomanía. Justo ahí reside la inversión o contrasentido: cuando la restricción carnal se transforma en su antípoda (Valderrama, 2021: 37).

En el plano español se destacan dos novelas de Benito Pérez Galdós -*El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (1884)-; en ellas la fealdad y la beatería, respectivamente, se erigen como una insurrección contra las escasas expectativas sociales de la mujer solterona en este siglo (Miller, 2020: 39). Así también, el relato «La solterona», incluido en el libro *Todo amor: cuentos* de Regina Alcaide de Zafra (1913). Doña Teodolinda, en un ultimátum con tintes de patetismo, decide pronta a la muerte escribirles a sus antiguos pretendientes sendas cartas; pero ninguno llega a tiempo (Berbel, 2017: 56). Asimismo, al evaluar *Nada* (1945) y el cuento «Un noviazgo», incluido en el volumen *La llamada* (1954) de Carmen Laforet, *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité, y *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1955) de Brian Moore, Barros del Río (1999: 6) determina que la solterona debe ajustarse a la ensoñación y a la demencia en última instancia, pues tanto en la geografía literaria irlandesa como española, dichas piezas manifiestan una etapa donde el personaje sigue estacionándose en el límite social.

⁹ «Camerina vive en la fantasía. Espera, a sus setenta años, con sus noventa y tantos kilos de carne y desventura, el amor que nunca cosechó. Santa, mártir, castrada, inocente» (Ruiz, 1986: 87).

¹⁰ «Tal es el caso de las heroínas de María Luisa Bombal, de las protagonistas de Norah Lange o de las muchas heroínas que han aparecido en la reciente onda del feminismo literario. Además, en estos ejemplos se subraya el aislamiento sexual de la heroína, de manera que predominan ancianas o niñas, viudas o solteras, o casadas siempre carentes de placer sexual o de hijos. Así, en lugar de reducirse a un objeto dentro del discurso del otro (del marido, del hijo o del padre), las protagonistas de Bombal, Lange y Parra eluden el compromiso erótico para proteger su libertad» (Masiello, 1985: 814).

El propio Lorca ofrece una vuelta de tuerca al arquetipo de la solterona en su pieza *Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores* (1935). Tanto lo siniestro de su condición como su negativa grotesca resultan conmovedores para el dramaturgo como una metonimia de la Granada decimonónica puesta bajo la lupa axiológica: «drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida» (García Lorca, 1989: 667-668). Inversión de la Eva (recordemos que la obra lleva por subtítulo: «Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile»), Doña Rosita¹¹ se debate en una topofilia¹² que transita –¿evoluciona?– del invernadero (castración, domesticación, encarcelación) al jardín universal -el Sitio para la maternidad-, el *espacio feliz* de Bachelard. Además, no debe soslayarse que su presencia en el cine español forma parte de una peligrosa trinidad: la perfecta esposa-la esposa insatisfecha-la solterona (Molina, 2022: 211), conducidas por el deseo edípico, es decir, ninguna puede librarse de su yo futuro. Por último, el arquetipo se ha representado, incluso, en la literatura camerunesa en lengua española, específicamente en la novela *Criada en el paraíso* (2014) escrita por Germain Metanmo, a través de su contacto con la infertilidad (otra tipología de la marginalidad existencial) (Issa, 2022: 279).

3. REPRESENTACIONES DE LA SOLTERONA EN RELATOS ORALES

Gunnar W. Knutsen (2012: 77-78), quien examina los relatos contados en los procesos de superstición de la Inquisición española, da fe de que el 15 de octubre de 1644 moría la valenciana Juana Mata en el Hospital de Nuestra Señora de gracia en Zaragoza, «muger escandalosa y hechizera» e «incorrigible», al decir de los inquisidores. Se especula que alcanzó 74 años y que fue procesada por la Inquisición por lo menos en cuatro ocasiones, además de desterrada por la real Audiencia de Valencia y encarcelada en la casa de la galera. Su condición de solterona, mendiga y sin profesión la insta para la época, sin dudas, en el universo criminal.

En tanto, las morfologías del género transmitidas a través del refranero popular español y relacionadas con la soltería, la viudez o la ancianidad constatan un tejido normativo que polariza -sataniza más bien- la circunstancia de la infertilidad o el pánico a la libertad. La edad pende como espada de Damocles para la mujer que aún no contrae matrimonio. Hijas de la periferia, el refranero no las perdona. Fernández Poncela alerta sobre aquellos de tono satírico referentes a los impulsos sexuales de estas mujeres¹³, su aparente hosquedad social, y otros que, contrariamente, legitiman una conciencia colectiva hacia el beneficio del matrimonio como acto de plenitud; por

¹¹ «La preocupación lorquiana hacia personajes como “D^a Rosita”, que consideramos como la culminación del estereotipo femenino, había perdurado hasta la época del poeta y venía de una larga y execrable tradición ochocentista que convertía a la “solterona” en un “mal engendro”» (Plaza, 2011: 232).

¹² «En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados» (Bachelard, 2000: 22).

¹³ A propósito, Margarita González Andújar se aproxima a un género de repertorio narrativo femenino poco común protagonizado por narradoras de La Manchuela (comarca situada entre el sureste de Cuenca y el noreste de Albacete), compuesto por relatos a manera de llanos juegos de palabras hasta otros de carácter sexual abierto o grosero. Lo curioso resulta en que dichas historias no podían ser contadas delante de una soltera (González Andújar, 2017: 31).

ejemplo: «Quedarse compuesta y sin novio» y «Mujer sin varón y navío sin timón, nada son»¹⁴ (1994: 95).

En tanto, Diana Cecilia Kobel (2021) observa la penetración de los relatos pertenecientes a la cultura popular del Siglo de Oro en el *Tesoro* de Covarrubias. Aquí ocurre no solo una consolidación de la praxis teatral española que emplea las formas originales de la vida cotidiana como madre nutricia, sino de los discursos axiológicos atados a lo proverbial. Si bien Covarrubias insertó estas composiciones orales en el diccionario sin orden aparente, se puede constatar su función comunicativa: «Un judío que hablaba / con su hijo y le decía: / “A bien te salgan, hijo, / tus abarraganadas”» (66). Este fragmento de diálogo se interpreta de la siguiente manera: «estando medroso no le sucediese alguna desgracia, por ser tan arriesgado; y añaden al dicho, para declararlo, esto que se sigue: ‘El toro estaba muerto, y él hacía alcarras con el capirote, desde las ventanas’ (s. v. barragán)» (66).

Solo mediante la definición de *barragán* (apelativo peyorativo) puede añadirse claridad a la interpretación del fragmento: «vale tanto como mozo soltero, valiente y arriesgado [...] Las leyes de partida llaman barragán al mozo soltero, y barragana a la moza soltera su amiga» (67). Discretamente, entonces, se revela una actuación de nuestro tipo social marginal bajo lupa que pretende alejarse de su condición tras el viaje: soltera-concubina o solera-amancebada, ambos actos de naturaleza ilícita.

De soltería y zarandeo hablan las letrillas acompañantes de las danzas procesionales de origen arcaico y que se practican en la actualidad en ciertas poblaciones de La Rioja. Su estructura musical básica está compuesta por un ámbito tonal reducido y reproducciones de frases musicales o letrillas interpretadas por los danzantes durante los ensayos. Por ejemplo, destaquemos una composición titulada «La red», donde la soltería se asume con evidente picardía, lejana a la noción de lo prohibido: «Tiéndeme la red, morena y morenita, / tiéndeme la red, morena y morenita, / soy soltera, soy soltera, vivo en Aguilar / soy zarandera y me quiero zarandear» (Asensio García y Asensio Jiménez, 2017: 375).

Desde la perspectiva de Montes Nogales (2013: 358-359) los roles de los personajes femeninos en la literatura tradicional africana occidental, especialmente en la poesía oral soninké, las canciones de cuna y los cantos de circuncisión y nupciales, entronizan a las madres y rechazan a las madrastras. En el caso de la joven, personaje leitmotiv en estas expresiones, es mirada a través de un catalejo dual: por una parte, se alaban ciertas cualidades, por otra, se reprochan rigurosamente sus defectos. Los cantos nupciales reproducen un imaginario aleccionador y tienen a la soltera como escucha ideal, ya que la obediencia, la mesura, la buena convivencia, la pulcritud y la medida se elevan como pilares para la consecución de la concordia con su futuro esposo en el espacio doméstico.

Solapado o explícito, el tejido moral entrevisto en la narrativa oral libia traducida por Ester Panetta, en especial la pieza número XIV «*Hikayat mta el-gul*», «El cuento del ogro», canoniza el sometimiento y respeto al macho. Un desvío de este centro supondría para la mujer penas severas, como la proscripción social o el divorcio. En consecuencia, en las féminas no reside poder alguno, menos aun si dicho poder proviene de la insubordinación al patriarca. La historia describe la unión de una mujer con un

¹⁴ Argumenta José Manuel Pedrosa Bartolomé (2021: 225) que el *fabliau* francés del siglo XIII *Du chevalier qui fist les cons parler* toma como base a un relato folclórico internacional numerado con el 1391 en el catálogo ATU. El autor estudia varias versiones orales de la misma pieza, registradas en castellano y en gallego en las postrimerías del siglo XX. Dentro de los resortes poéticos, ideológicos y éticos, se presta especial atención a los imaginarios de la misoginia, donde el arquetipo de la soltera guapa sufre un proceso de capitalización.

ogro, personaje maravilloso denominado *gul* en el folklore libio, un ejemplar cimero del marido ideal (*djinn*). La nula posibilidad de la soltería para la mujer la constriñe a ejercerse en el plano doméstico como dócil, estoica y al servicio de los antojos del *gul*, por lo que no cabe duda alguna de que estas narraciones enclaustran o mutilan todo acercamiento a la libertad individual de la mujer soltera. No obstante, casada inclusive, si la chica incumple normativas o cercos sociales atrae la muerte sobre sí, como ocurre en el relato (Schenone, 2010: 37-38). Resulta tan determinante esta caverna platónica que en la sociedad libia una mujer soltera es estigmatizada como incompleta o vulnerable, a tal punto de soportar abuso doméstico o infelicidad de diversa índole. Ir contra la corriente, ejercicio de autoaniquilación, ha ponderado rupturas sociales e individuales; no obstante, «Una joven decidió quedarse soltera después de haber cuidado a su padre durante mucho tiempo» (Schenone, 2010: 55).

Mediante la rescritura de un clásico, «Caperucita Roja», al decir de Mercedes Pullman (2013: 117-118) acomodado al lector infantojuvenil victoriano del siglo XIX por los hermanos Grimm, la heroína trocó toda marca de erotismo que alcanzó en la tradición francesa por la castidad (¿la soltería?) más elevada. Debemos esperar hasta las primeras décadas del XX para que este personaje *se levante y ande* hacia lo terreno mediante la adaptación animada de Tex Avery, por lo que deviene manifestación de la doctrina de la mujer adulta, solidaria con la representación de un tipo social en apogeo: la mujer soltera.

En la misma línea, Vicenta Garrido (2019) radiografía las relaciones incestuosas en los relatos de Perrault y de Madame d'Aulnoy, y su posible inclinación hacia los presupuestos del movimiento de reivindicación femenina del Preciosismo. En «Le mouton» («La oveja») de Madame d'Aulnoy, por ejemplo, se verifica un alejamiento del texto folclórico, cuando Maravillosa, la protagonista, encuentra muerto a su prometido que se ha transformado en animal. El raro y nefasto desenlace responde a un apetito incestuoso del padre. Garrido subraya que en la sociedad reflejada en estas piezas narrativas las féminas solteras tienen prohibido liderar o reinar, inclusive las descendientes de los monarcas (383-384).

Otra curiosidad la suministra Marina Sanfilippo (2017) tras el examen de los cuatro volúmenes de las *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (1875) y *Fiabe e leggende popolari siciliane* (1888) de Giuseppe Pitrè. En las compilaciones aparece el sintagma 'monaca di casa' (2017: 86), para la sociedad siciliana de la época, mujeres que asumían su papel de monjas terciarias o simplemente solteras dedicadas al cuidado de las iglesias.

Mientras, Claudia Carranza (2011) analiza el cuento *Un destripador de antaño* (¿1900?) de Emilia Pardo Bazán. Su tesis se enmarca en que los tipos sociales, así como los motivos y argumentos derivados de la oralidad no solo fungen como hipotextos¹⁵ para la propia historia, sino que esta emula el cronotopo y el ethos de la literatura de tradición oral. La propia Bazán lo confiesa:

La leyenda del «destripador», asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras (2011: 67).

¹⁵ «el cuarto tipo de transtextualidad [...]. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989: 14).

Aquí se narra la historia de Minia, quien tras el deceso de sus progenitores queda bajo la tutela de sus tíos, antagonistas clásicos. El tono para la caracterización de estos villanos sin dudas iguala al del folclor, pues su cualidad de soltera les provee de un ingrediente que los insta a asesinarla, para ofrecerle su grasa a don Custodio -notemos la resemantización del nombre-, el boticario. Un matiz erótico y virginal se desentraña en esta mitología: la medicina de Custodio proviene, entre otros componentes maravillosos, de la grasa de jóvenes célibes (recordemos el destino de las vestales en la Grecia antigua). En esencia, una chica «soltera, rojiña, que ya esté en sazón de poder casar» (2011: 63). Asimismo, el cuerpo del deseo en «El cuento de Mariquita triqui traca» es una soltera utilizada por su padre para aleccionar al cura¹⁶ del pueblo (Bautista, 2020: 91).

Cristina Segura parte del sintagma «modelo desautorizador» para caracterizar el andamiaje moralizante de los cuentos orales infantiles que afianza conductas patriarcales: «En ellos se refuerza el modelo masculino, todas las mujeres se casan con un Príncipe,¹⁷ su Príncipe, y lo consiguen siendo obedientes, sumisas, alegres y trabajadoras. Todas estas cualidades las convierten en bellas» (2014: 239).

4. LA SOLTERONA EN EL IMAGINARIO KICHWA ECUATORIANO: DOS RELATOS ORALES

Si bien ciertos autores¹⁸ se han acercado en el entorno académico ecuatoriano a las problemáticas de la literatura de tradición oral, la proveniente del kichwa continúa siendo francamente desconocida -marginal en sí misma-, pues dicha lengua enfrenta una violenta diglosia en las comunidades de la sierra andina, donde el español atrapa todo el prestigio lingüístico.

Una obra literaria puede llegar a ser «marginal» por diversos motivos, entre ellos: por su forma de transmisión -como puede ser el caso de la literatura oral¹⁹ o popular-, pero también por haberse producido en lenguas que no son de las culturas dominantes, es decir, en lenguas minoritarias (Sánchez-Pérez, 2015: 292).

¹⁶ «Tampoco son pocas las historias que retratan relaciones de padres [sacerdotes] con mujeres casadas o solteras donde la mujer termina mal (como, por ejemplo, la historia de la “Mula sin cabeza”, que sería una maldición sobre la mujer que se relacionó con un sacerdote, o sobre la hija de esta relación)», apunta Costa Almeida (2010: 96).

¹⁷ Por ejemplo, en un cuento maravilloso titulado «El cazador» y recogido por Nieves Gómez López (1998: 150-151) en el poniente de Almería, la soltera hija del rey no escapa de lo trágico de su condición: ser la presa de una serpiente de siete cabezas.

¹⁸ Consúltense: González y Rodríguez (2000: 40-44), Pérez (2001), Moya (2006; 2009), Espino Relucé (2010: 195-225), Morote Magán (2010), Mendizábal (2012: 93-101), Franco (2014: 229-239), Pabón (2016: 95-113), Quishpe Lema (2021: 1141-1152), Oviedo, Solórzano y López (2023: 2495-2516), López Bueno (2024: 52-65).

¹⁹ Alba Moya (2006), al realizar una hermenéutica de los significados etimológicos y culturoológicos avizora un desencuentro entre las voces que componen el sintagma *literatura oral*: «Literatura viene de letra y se refiere a la escritura y oral se deriva de voz y se refiere a lo que se transmite verbalmente» (2006: 9). La reflexión se complejiza: la literatura sería un producto de las élites históricas cercada por preceptivas y normativas excluyentes de los discursos orales, por lo que el sintagma en cuestión conformaría una perfecta paradoja conceptual. La oralidad, por tanto, no entraría en la neblinosa categoría de lo culto, a tal punto de que Moya propone un nuevo término que sustituiría al anacronismo mencionado y es este: arte oral. En las culturas orales hay un modo propio de entender las palabras y de preservar los mensajes en la memoria. Además, el sentido mismo de las palabras es distinto. En las culturas orales a éstas se les confiere un poder real, un poder útil y transformador. Como las palabras solo cuentan con el sonido, la única forma de preservar el conocimiento es transmitiéndole a otro, es decir, comunicándole (2006: 10).

Un vaso comunicante que transita literaturas orales distantes reside en la mixtura de tópicos folklóricos de raigambre universal con motivos y hechos conectados con imaginarios del cosmos cultural arcaico propio de cada grupo étnico, como sucede con gitanos (Bálint, 2021: 147-171) o indígenas kichwa ecuatorianos. Producto de esta composición surgen narraciones -como las dos bajo análisis- de espinosa clasificación en el catálogo tipológico de Aarne-Thompson-Uther; lo que sí puede afirmarse que la solterona se establece como motivo en ambos (Declerck, Košťová y Schäfer (2017: 1-4).

4.1. *Relatos sobre la vida conyugal*

Tuaza (2017: 22) alerta sobre la semántica del verbo *oír* en las comunidades kichwas, receptor ideal de estas expresiones. *Mama Pitu* inicia cada narración con la frase «*kunankamami kaytakuyachunkuna parlani*», «hasta hoy cuento este relato para que me oigan», pues la función pedagógica prevalece sobre la estética en el sentido de que lo escuchado debe traducirse en praxis social, sobre todo para parejas jóvenes.

El argumento de «*Kunturmanta rimay*» («El cóndor») ²⁰ puede enunciarse de la siguiente manera: una solterona resistida por todos los medios a contraer matrimonio cae en la trampa del cóndor, quien transformado en hombre la seduce con propiedades y ganado, aunque le advierte que su madre aún vive. Tras una semana el cóndor visita nuevamente a la solterona en casa de sus padres, estos le preguntan si conoce de tejidos, especie de prueba de fuego para el futuro cónyuge. El cóndor afirma y retorna a la semana con un costal de telas vistosas que le proveen no solo de la aceptación de sus futuros suegros, sino de llevarse consigo a la esposa en potencia y a su hermana menor. La solterona prepara carne de borrego para la travesía y después de un día de camino el cóndor se harta y toma una siesta, pero su naturaleza humana reposa durante el sueño y las hermanas perciben su animalidad en la forma de roncar. La solterona lo despierta y le pregunta que cuánta distancia les queda por recorrer; el cóndor le indica que faltan cuatro cerros, pero que no se preocupe. Con la condición de que cierren sus ojos durante la travesía, ata a las hermanas a sus espaldas y en ese instante se transforma en ave. Al arribar al filo de una montaña inaccesible para los hombres el cóndor les muestra su guarida, de la cual sale imperiosamente la madre pidiendo de comer. El cóndor comparte con ella otra porción de borrego y sale enseguida a buscar a sus parientes para el supuesto acto de nupcias. En la tarde arriban once cóndores, quienes asesinan a la solterona, comen su carne y dejan solo los huesos de la rodilla al cóndor y su madre. La hermana, quien había presenciado la matanza, teme convertirse en la próxima víctima y solicita la ayuda de unos vaqueros que pasaban por el camino, quienes se compadecen y la rescatan amarrando una soga a uno de sus caballos. Sin embargo, los cóndores le dan alcance y si bien los vaqueros mostraron resistencia no pudieron evitar que mataran a la hermana menor y consumieran su carne. Solo unas pocas gotas de sangre quedaron en la llanura. Al pasar un viajero, de las gotas brota una voz que le solicita avisar a sus padres para que sean recogidas en

²⁰ Reparemos en la enunciación de la pieza narrativa: «*Ñawpa punchakunaka, shuk karu llaktapika, shuk pukushka kuytsami kawsashka nin. Payka mana pita sawarishka nin. "Atatay, askutaka, yankataka nishari, atatay yanka ashkutaka nishari" nishpaka, manatak arinishkachu nin.*» (Tuaza, 2017: 51) o «Hace mucho tiempo, en un pueblo lejano, vivía una solterona que no quería casarse ni comprometerse con nadie. "Atatay al perro, atatay a ese pobrete, atatay a esos perros", decía a cualquiera que quería enamorarla» (Tuaza, 2017: 61). Definitivamente una tragicidad aquí se vislumbra, la negación atrae a la solterona al límite de su comuna, a una especie de orfandad social no amparada por el ethos matrimonial.

una olla. Tras la noticia los padres viajan con la olla al lugar, acopian la sangre y de ella brota la hermana pequeña. Años después, cuando esta llega a la pubertad el cóndor vuelve transformado a cortejarla; pero la comunidad está avisada y le prepara una trampa: fingen un casamiento con banquete incluido, lo emborrachan y acuestan dentro de una casa de paja, a la cual la misma novia prende fuego. Finalmente, constatan que en las cenizas solo quedan plumas, lo entierran y la soltera alcanza su salvación.

Partamos de la clásica postura de Vladimir Propp (1981: 183): si bien su concepción de *invariante* se establece en la estructura y composición del relato, «resulta que tanto el argumento como las motivaciones constituyen en realidad los elementos, cambiantes, variables, del cuento». Nuestro examen parte de que la pieza en cuestión no es sino variación de un complejo hipotexto que alcanza capas de representación según la región desde donde se exprese, así como de las intencionalidades comunicativas de los sujetos narradores.

Ernesto Laclau y Mouffe Chantal (1987: 193) denominan «puntos nodales» al tejido polisémico que desarticula una estructura discursiva, que a su vez instaaura un espacio simbólico en toda construcción social.

La sociedad no consigue nunca ser idéntica a sí misma, porque todo punto nodal se constituye en el interior de una intertextualidad que lo desborda. La práctica de la articulación consiste, por tanto, en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido; y el carácter parcial de esa fijación procede de la apertura de lo social, resultante a su vez del constante desbordamiento de todo discurso por la infinitud del campo de la discursividad.

En consecuencia, la relación cóndor-solterona del relato kichwa, a pesar de que se trasmuta en cóndor-amante en la adaptación de José María Arguedas (1986); o en cóndor-joven pastora en el relato recogido por Johnny Payne (2003) -ambos en Perú-; o en cóndor-pastora en una leyenda de la región de Atacama en Chile (Recabarren, 2004); o en cóndor-muchacha en un relato oral aymara en Bolivia (Jemio, 2005); así como en sendos cuentos -«De la joven y el cóndor» y «Del cóndor y del picaflor»- recopilados y traducidos del quechua al español por Donato Gómez Bacarresa (Hernández, 2018: 202), también en la geografía boliviana; puede catalogarse como punto nodal en una estructura simbólica poliédrica que tiene como meta educar a la joven soltera sobre sus roles en la comunidad.

Todo parte de que el compromiso matrimonial debe adoptar valor de relación vital, como el cóndor mismo, que escoge solo una pareja a lo largo de su existencia. En todas estas latitudes las féminas deben escotar a sus parejas a donde vayan a trabajar, por muy distante que se encuentren del núcleo materno. Así, las intenciones engañosas del ave descomunal hacia la soltera-muchacha-joven-pastora de los relatos antedichos, su rapto o viaje a una tierra hostil, sin comunidad alguna, la matanza o huida de la joven y la multiplicidad de soluciones a la historia dialogan con las disímiles realidades que los grupos oyentes protagonizan: migración, trabajo conjunto (minga), matrimonios no consensuados e imaginarios erótico-reproductivos (Hernández, 2018: 206).

Valdría la pena hacer un alto en la dualidad simbólica crudo-cocido desde el notable ensayo de Claude Lévi-Strauss (2002). Fijémonos en los motivos de la carne cocida en el relato: la solterona antes de marcharse de su *ayllu* cuece carne de borrego que lleva consigo incluso al punto más lejano de la humanidad, donde se revela la bestialidad

de su pretendiente (no olvidar que la madre²¹ del cóndor también se alimenta de ella). Lévi-Strauss iguala el acto de cocción con entramados / tejidos de la cultura, donde la naturaleza domada por el fuego se ablanda (es decir, se deconstruye, domestica, entiende, lee, *posee*):

El eje que une lo crudo y lo cocido es característico de la cultura; el que une lo crudo y lo podrido, de la naturaleza, puesto que la cocción causa la transformación cultural de lo crudo, como la putrefacción lo transforma naturalmente (2002: 146).

Ahora, la olla como concha de Venus permite el renacer de la hermana menor (soltera en todo el relato), desde unas pocas gotas de sangre. La cocción se entronca aquí como la acción universal de la creación, donde el fuego (no olvidemos al Prometeo de Hans Mayer, marginado intencional) interviene desde su divinidad confiscada²². Vale destacar que en la mayoría de las variaciones de este relato el cóndor lleva a los suyos carne cruda, incluso obliga a la soltera a ingerirla, por lo cual en uno de ellos -el proveniente de una leyenda atacameña- de la olla no brota la soltera renacida sino un cóndor hembra, auténtico y alejado de toda instancia de amaestramiento.

El relato kichwa termina con un banquete para el paripé del casamiento. Sin ambages, la cultura aprehende sus dimensiones axiológicas en muchos casos desde episodios de violencia. El cóndor -inversión del ave patriótica y soberana del aire- aquí se erige desde la posición del maltratador-cazador que termina siendo presa de su propio botín. En su lógica, el hombre-cóndor disfruta de lo cocido, pero sus congéneres devoran crudas a las hermanas, en un afincamiento de lo bárbaro sobre lo civil (lo comunitario).

A diferencia de los relatos de la región andina de la provincia de Jujuy, en el extremo noreste de Argentina, donde la solterona -denominada *mulánima*²³- es condenada a penar en un limbo espiritual por la eternidad; en «*Kunturmanta rimay*» en la hermana menor recae la «reparación de la carencia» (Propp, 1981: 184), ella *sustituye* (regenera, reinicia) en parte la ausencia de la hermana mayor, pues el desenlace se corona con la asunción de una nueva libertad y con el consecuente descreimiento de las prácticas del cortejo amoroso.

En segunda instancia, el relato «*Allkumanta solteramantapish rimay*» («El perro y la soltera») retrata a una pastora que como su coetánea del primer relato aun teniendo dos pretendientes se niega a contraer matrimonio. Asimismo, lleva carne de borrego para almorzar, la cual comparte con un perro. Cierta día, tras el perro conducir las ovejas al corral, asaltó a la soltera, la echó en tierra y sostuvo relaciones coitales con ella. Los dos pretendientes, quienes presenciaban la escena escondidos en un pajonal, deciden interrumpirla, por lo que el perro asustado arrastró a la soltera hasta lastimarla. Los pretendientes muelen a golpes a la solterona, quien llega a casa de sus padres sin comunicar nada de lo acontecido. Producto de esta unión nace una niña. Años más tarde,

²¹ En el instante de la alimentación la madre ofende con el despectivo «*jachun*», «nuera» (Tuaza, 2017: 65) a la solterona. El término también se traduce como *intrusa*, *entrometida*, *extraña*.

²² El propio fuego aniquila finalmente al cóndor, la cultura en su ejercicio más antropofágico.

²³ «Las llamadas *mulánimas* o alma mula son una variante de condenados, que se originan en metamorfosis sufridas por mujeres transgresoras de normas del grupo comunitario referidas a prácticas sexuales. Las transgresiones que determinan la transformación de la mujer en *mulánima* son, según las versiones recogidas, no haber querido tener hijos pudiendo hacerlo, haber mantenido relaciones incestuosas con hermanos, padres, compadres, hijos, o con un sacerdote» (Rubinelli, 2017: 37).

cuando ya era una joven comprometida, la madre sospecha de su verdadera condición, que se revela justo en medio de la boda, cuando la novia se pelea con otros perros por un hueso. Expuesta su verdadera naturaleza, el novio y su familia deciden confiscar el matrimonio, por lo que la novia retorna a su condición de soltera.

¿Conflicto zoofílico o alegoría de la mujer soltera que ansía sostener relaciones casuales antes que comprometerse? Una particular estética de lo cómico se entrevé en relatos antiguos que ocurren en contextos agrícolas -Baubo y Deméter en la mitología griega, Hator y Ra en la egipcia, Ame-no-Uzume en la japonesa-; aquí la práctica zoofílica se asume desde la sorna o el sarcasmo o paradójicamente desde la ritualidad institucionalizada (Lombo Montañés, 2020: 34).

Teodoro Manrique, quien caracteriza las representaciones de razas de cérvidos en el registro arqueológico y literario de los pueblos noreuropeos antiguos, argumenta que los escasos ejemplos de zoofilia entre ciervas y hombres como los grabados de Hoghem y Vitlycke (Tanum) o el de Massleberg (Skee) se circunscriben a espacios míticos francamente desconocidos, pero conectados con su función como provocador de la fertilidad rural,

las menos obvias las hacen entroncar con relatos mitológicos sobre la generación de un semidiós; también con ritos de iniciación o con ritos chamánicos en los que el animal desempeñaría el papel de psicopompo, o el de la diosa transformada en cierva y que propicia y da la bienvenida al hombre al más allá (2023: 295).

Un personaje sui generis del universo oral del Sáhara Occidental, el Šartāt, protagoniza el relato «Šartāt busca una camella». La pieza muestra explícitas connotaciones sexuales en tono zoológico a través de un adolescente que raya en la pubertad y que no puede contener su instinto sexual, por lo cual unos hombres le aconsejan buscar una camella, práctica condenada religiosa y socialmente (Haidar, 2006: 369). Por su parte, el amplio abanico narrativo de los huaves de Oaxaca abraza varios momentos en que la animalia consume relaciones sexuales con hombres o mujeres, como, por ejemplo: «*Xikwüwít*», «Venadito», -dos muchachos constatan que su abuela ceba y compensa sexualmente a un venado, que después matan y dan de comer a la vieja-; y «*Naxey tajliiy aweaag jüm*», «El hombre que se juntó con una lagarta», -infausta cópula de un pescador con este reptil-. Dichos traspasos de márgenes «tienen en común el hecho de que amenazan el frágil equilibrio existente entre los componentes del cosmos» (Lupo, 2015: 137).

Incontables genealogías literarias resultan testigos de raptos de doncellas ejecutados por animales, cuya unión diseña infantes monstruosos que heredan rasgos de su padre-animal, tanto física como moralmente. Relatos de esta clase irradian durante los siglos XV y XVI en libros de misceláneas y casos extraños, pero continúan representándose en los siglos posteriores, cuando asumen nuevas morfologías y mudas, folklore, narrativa y lírica popular mediante. En concordancia con nuestro segundo relato, «la mujer violentada sufre el castigo por la unión sexual de la que fue víctima, lo mismo que sus hijos, quienes incluso pagan en carne propia la zoofilia materna» (Orsanic, 2015: 142).

La hija de la solterona no solo prefiere el hueso a la carne (la bestialidad a la cultura, la animalidad a la comunidad), sino que corre la cortina en el tercer día de la boda, cuando el matrimonio debe ser bendecido por los adultos mayores de la comunidad. Esta rudeza ontológica nos insta a pensar que el personaje se sostiene directamente del margen y no existe en él intención alguna de redención.

El peligro de caer en la condición de animalidad amenaza tanto al hombre como a la mujer. Ambos pueden llegar a ser *allkulya*, en el momento en que no saben las implicaciones de la vida conyugal y no asumen las responsabilidades mutuas (Tuaza, 2017: 90).

4.2. Coda

Los relatos de tradición oral, lega Michel De Certeau (2000: 21-22), celebran el suceso de un espacio inquebrantable que puede ser entendido como un no lugar, una utopía. En el caso de las comunidades kichwas de la provincia de Chimborazo en Ecuador erigen un tejido, por un lado, milagroso-simbólico y por otro, potenciador de una praxis social duradera y alterna a la legalidad imperante.

Dichos relatos canonizan el cosmos del *ayllu* y del *ayllu llakta*, -familia y comunidad- según principios de lealtad y de compromiso hacia el ejercicio de lo comunal. Mediante este palimpsesto de oralidades *Mama Pitu* presenta un árbol del bien y del mal que no debe ser derribado por efectos globalizadores o teleologías neblinosas (Tuaza, 2021: 151).

«La mujer, al quedar reducida a su propia imagen, encuentra su verdadero sentido, precisamente, en su alienación» (Mayer, 1977: 154). Si bien no nos ha guiado un enfoque de género en nuestro análisis, concomitamos con la razón de que la soltera/solterona de los relatos bajo estudio lejos de convertirse en una antiheroína trágica busca instaurarse, muy subrepticamente en esta cultura ancestral, como generadora de su propia lógica, aunque esta decisión la lleve al otro mundo con una paloma viva en su ataúd.

FINANCIACIÓN

El presente artículo contó con fondos provenientes del proyecto de investigación «Dinámicas de supervivencia de la literatura de tradición oral en el cantón Riobamba» (Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador, 2023-2025).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-PÉREZ, Alberto (2011): *Experiencias de amor correspondido*, La Habana, Ediciones Unión.
- ALCAIDE DE ZAFRA, Regina (1913): *Todo amor: cuentos*, Madrid, Imprenta La Editora.
- ALVES DE SOUZA, Naum (1979): *Para navidad te vendremos a buscar*, São João del-Rei, Universidad Federal de São João del-Rei.
- ARGUEDAS, José María (1986): *Cantos y cuentos quechuas*, Lima, Municipalidad de Lima metropolitana.
- ASENSIO GARCÍA, Javier y ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2017): «La literatura de transmisión oral en la Rioja», *Boletín de Literatura Oral*, 1, pp. 367-389. <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai1.17>
- BACHELARD, Gastón (2000): *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BÁLINT, Zsuzsa (2021): «El papel de la mujer en los cuentos populares gitanos. Un análisis comparativo entre el corpus español y el húngaro», *Boletín de Literatura Oral*, 11, pp. 147-171. <https://doi.org/10.17561/blo.v11.6004>
- BARROS DEL RÍO, María Amor (1999): «“Heroines don’t have to be good anymore”: figuras femeninas en las narrativas irlandesa y española de mediados de siglo», *AEDEAN*, pp. 1-7.

- BAUTISTA RODRÍGUEZ, José (2020): «El cuento de *Mariquita triqui traca* (ATU 1730C*) y el romance de *La mujer del molinero y el cura*: cultura popular, anticlericalismo y biopolítica», *Boletín de Literatura Oral*, 10, 87-108. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5466>
- BERBEL, Silvina (2017): «La figura de Atalanta a través de la estética modernista», *Revista de Literaturas Modernas*, 1, pp. 47-67.
- BETANCOURT, José Victoriano (1846): «La solterona», en *Flores del Siglo*, Rafael María de Mendive y José Gonzalo Roldán (coords.), La Habana, II, pp. 361-372.
- BONIFAZ NUÑO, Alberto (1959): *Juego de espejos*, México, Imprenta Universitaria.
- BUSTAMANTE, Gerardo (2007): «Rasgos autobiográficos en *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos», *Literatura Mexicana*, 1, pp. 89-105.
- CAMACHO, Rubis (2022): «Orquesta de señoritas», *Politechnê*, 2, 66-68.
- CAMPOVERDE TELLO, Paúl Esteban (2021): «Comunidad: un concepto político desde el Sumak Kawsay andino», en *A 70 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Retos desde América Latina)*, A. L. Guerrero (ed.), México, UNAM / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, pp. 91-107.
- CARRANZA, Claudia (2011): «*Un destripador de antaño*. Bases y géneros tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán», *Revista de El Colegio de San Luis*, 2, pp. 60-87. <https://doi.org/10.21696/rcsl022011493>.
- CORTÉS VIECO, Francisco José (2013): «‘No-body’: envejecimiento prematuro y ausencia corporal femenina en “Persuasión” de Jane Austen», *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 14-27. <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2013.i13.02>
- COSTA ALMEIDA, Mayra Resende (2010): «Lujuria, gula y mala fe: Cuentos populares brasileños y representaciones del sacerdote», *Revista Cultura y Religión*, 1, pp. 94-104. <https://doi.org/10.61303/07184727.v4i1.141>.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2008): «La construcción de *tipos sociales* en el costumbrismo latinoamericano», *Filología y Lingüística*, 1, pp. 37-51. <https://doi.org/10.15517/rfl.v34i1.1648>
- DE CERTEAU, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- DECLERCK, Thierry, KOŠTOVÁ, Antónia y SCHÄFER, Lisa (2017): *Towards a Linked Data Access to Folktales classified by Thompson's Motifs and Aarne-Thompson-Uther's Types*, Germany, DFKI GmbH / Saarland University.
- DIZ, Tania (2000): «Deshilvanar los vestidos. Mujeres solteras en la Literatura Argentina», en *VI Jornadas de historia de las mujeres y I Congreso Iberoamericano de estudios de género. Voces en conflicto, espacios de disputa*, Buenos Aires, IIEGE-UBA, pp. 1-10.
- DOMÍNGUEZ MIRANDA, Claudia Maribel (2013): «La identidad femenina en *La última niebla*», *La Colmena*, 78, pp. 37-44.
- DUEÑAS, Guadalupe (1958): *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DURÁN, Alicia (2023): «Adaptación de *Ubú encadenado* de Alfred Jarry», *Anzuelo. Educación e Investigación en Artes Escénicas*, 5, pp. 86-98.
- ESCOBAR, Ángel (2006): *Poesía completa*, La Habana, Ediciones Unión.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2010): «Literatura oral o la tradición oral, una bibliografía necesaria (Bolivia, Ecuador, Perú)», *Escritura y Pensamiento*, 26, 195-225.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. (1994): «Madres y suegras, doncellas y putas. Roles femeninos en la narrativa oral tradicional», *Anthropologica*, 12, 87-102. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199401.004>

- FRANCO, Bernarda (2014): «La literatura infantil como formadora de identidades nacionales, en Ecuador y en Sudamérica», *Saber, Ciencia y Libertad*, 2, 229-239. <https://doi.org/10.22525/sabcliber.2014v9n2.229240>
- GALINDO, Sergio (2012): *Polvos de arroz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GARCÍA LORCA, Federico (1989): *Obras completas*, Madrid, Akal.
- GARCÍA VARELA, Jesús (1994): «Factores constitutivos del discurso del marginado en la literatura del Siglo de Oro», *Thesaurus*, 2, pp. 275-292.
- GARCÍA ZAMORA, Sergio (2010): *El afilador de tijeras*, Santa Clara, Ediciones Sed de Belleza.
- GARRIDO CARRASCO, Vicenta (2019): «El incesto en los cuentos de Perrault y de Madame d'Aulnoy», *Arenal*, 2, pp. 467-488. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i2.4229>
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GLICKMAN, Nora (2000): «Andando se hacen los caminos de Alicia Dujovne Ortiz», *Revista Iberoamericana*, 191, pp. 381-392. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5776>.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1998): «Cuentos maravillosos en la tradición oral del poniente de Almería», *Lenguaje y Textos*, 11-12, pp. 145-159.
- GONZÁLEZ ANDÚJAR, Margarita (2017): «El cuento *colorao*: mujeres de La Manchuela y cuentos eróticos», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 6, pp. 27-44. <https://doi.org/10.17345/elop201727-44>.
- GONZÁLEZ, Ana y RODRÍGUEZ, Ketty (2000): «Literatura Infantil del Ecuador, una visión histórica», *Educación y Biblioteca*, 110, 40-44.
- GOTSCHLICH, Guillermo (1989): «*Ceremonia secreta* de Marco Denevi; enigma y ritualización», *Revista Chilena de Literatura*, 33, 87-101.
- HAIDAR, Larosi (2006): «Tradición oral saharauí: traducción de *Shartat busca una camella*», *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 19, pp. 353-374. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3360050>
- HERNÁNDEZ, Graciela (2018): «La pastora y el cóndor: de los antagonismos entre naturaleza y cultura a los antagonismos de género», *Revista nuestraAmérica*, 11, pp. 189-208.
- HORNO DELGADO, Asunción (1993): «Juegos de agua: el Imaginario de Dulce María Loynaz en su escritura acuático-poética», *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, 151, pp. 50-53.
- ISSA, Ibrahim (2022): «La literatura camerunesa en lengua española: una base para la adquisición de las competencias socioculturales en la enseñanza del E/LE», *Ziglobitha, Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations*, 5, pp. 271-292.
- JEMIO, Lucy (2005): *Senderos y mojones. Literatura oral aymara jukumarita*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
- KNUTSEN, Gunnar W. (2012): «Historias de lo sobrenatural», *Estudis*, 38, pp. 77-89.
- KOBEL, Diana Cecilia (2021): «Representación de los cuentos de la cultura popular del Siglo de Oro en el *Tesoro* de Covarrubias», *Boletín Hispánico Helvético*, 37-38, pp. 47-75. <https://doi.org/10.36950/bhhd.vi37-38.10111>.
- LACLAU, Ernesto y CHANTAL Mouffe (1987): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2002): *Mitologías. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, José [ed.] (1965): *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

- LOMBO MONTAÑÉS, Alberto (2020): «Los grandes hitos de la risa prehistórica: una hipótesis interpretativa con base arqueológica», *Saldvie*, 20, pp. 11-35. https://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.2020206742.
- LÓPEZ BUENO, Milton Bernardo (2024): «La literatura indígena y su presencia en el Ecuador, bajo la sombra del indigenismo», *CIEG*, 69, 52-65.
- LÓPEZ YERA, Lauren (2014): «La configuración del sujeto femenino en la literatura de autoría masculina: aproximaciones desde el género», *Islas*, 56, pp. 48-61.
- LÓPEZ YERA, Lauren (2017): «Figuras femeninas en la poesía de Ángel Escobar», *Islas*, 59, pp. 119-133.
- LOYNAZ, Dulce María (2002): *Poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- LUPO, Alessandro (2015): «Entre venados y lagartas. roles, valores e identidades en las narraciones huaves sobre el sexo entre animales y humanos», *Itinerarios*, 21, 123-143.
- MANRIQUE ANTÓN, Teodoro (2023): «El ciervo en las tradiciones antiguas del norte de Europa», *Revista de poética medieval*, 37, pp. 289-318. <https://doi.org/10.37536/RPM.2023.37.1.97572>
- MASIELLO, Francine (1985): «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 132-133, pp. 807-822. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4114>.
- MAYER, Hans (1977): *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus Ediciones S. A.
- MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo (2012): «La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 120, pp. 93-101.
- MILLER, Gabrielle (2020): «Unveiling the beata: feminine aging and subjectivity in *El doctor Centeno* (1883) and *Tormento* (1884)», *Anales Galdosianos*, 55, pp. 39-53. <https://doi.org/10.1353/ang.2020.0000>
- MOLINA PILARES, Carmen (2022): «El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices» [Reseña de Núria Bou y Xavier Pérez (eds.), Madrid, Cátedra, 2022], *Secuencias*, 55, pp. 211-213.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2013): «La función de los personajes femeninos en la literatura tradicional de África occidental», *C.F.F.*, 24, pp. 347-362.
- MOROTE MAGÁN, Pascuala (2010): *Aproximación a la literatura oral. La leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias*, València, Perifèric Edicions.
- MOUSA ABD EL AZEEM, Saadeya (2017): «La identidad femenina en los *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende. “Estudio analítico del discurso narrativo feminista”», *Candil*, 17, pp. 214-238.
- MOYA, Alba (2006): *Literatura oral y popular de Ecuador*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.
- MOYA, Alba (2009): *Arte oral del Ecuador*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador.
- NOISVANDER, Enrique (1985): «Historia de los corazones solitarios», *Apuntes de Teatro*, 93, pp. 130-135.
- NÚÑEZ GARCÍA, Xiomara Francisca (2003): «Una mirada a la diferencia. A propósito del pensamiento humanista de Dulce María Loynaz», *Islas*, 45, pp. 60-70.
- OLIVER LABRA, Carilda (2002): *Error de magia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- ORSANIC, Lucía (2015): «“Y vino a consentir, aunque no por su voluntad que tuviese sus ayuntamientos libidinosos con ella”: sobre los raptos femeninos ejecutados por animales en la literatura española», *Letras*, 72, pp. 133-144.
- OVIEDO CEVALLOS, Fausto Vinicio, SOLÓRZANO COSTALES, Ángel Xavier y LÓPEZ CHIRIBOGA, María Alexandra (2023): «Estado del arte: manifestaciones culturales

- populares en Ecuador», *Dominio de las Ciencias*, 3, pp. 2495-2516. <https://doi.org/10.23857/dc.v9i2.3423>
- PABÓN, Javier (2016): «Ora-literatura afroecuatoriana: narrativas insurgentes de re-existencia y lugar», *The Latin Americanist*, 95-113. <https://doi.org/10.1111/tla.12062>
- PAYNE, Johnny (2003): *Cuentos cuzqueños*, Cuzco, Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2021): «*Del caballero que hacía hablar a los coños: un fabliau francés del siglo XIII y sus paralelos orales hispánicos (ATU 1391)*», *Artifara*, 21.2, pp. 225-248. <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5384>
- PÉREZ, Galo René (2001): *Literatura del ecuador (cuatrocientos años)*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- PLAZA, José Luis (2011): «La visión plástica de la mujer en los dibujos de Federico García Lorca: aparente ingenuidad, drama surrealista y tragedia expresionista», *De Arte*, pp. 231-252.
- PRADO, Gloria (2017): «El cuerpo como espacio caligráfico. Tres aproximaciones a la narrativa de Aline Pettersson», *La Colmena*, 20, pp. 51-55.
- PROPP, Vladimir (1981): *Morfología del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- PULLMAN URIBE, Mercedes (2013): «Caso práctico de trabajo social: el cuento de Caperucita roja», *Trabajo Social Hoy*, 68, pp. 107-126. <http://dx.doi.org/10.12960/TSH.2013.0006>.
- QUISHPE LEMA, Cristóbal Lorenzo (2021): «Literatura de la etnia kichwa de Ecuador», *Horizontes. Revista de Investigación en Ciencias de la Educación*, 20, pp. 1141-1152. <https://doi.org/10.33996/revistahorizontes.v5i20.264>.
- RECABARREN, Marcela: (2004): *El cóndor y la pastora*, Chile, Editorial Amanuta.
- RUBINELLI, María Luisa (2017): «Expresiones narrativas de subjetividades sociales diversas en el noroeste andino argentino», *Hist. R., Goiânia*, 3, pp. 35-50. <https://doi.org/hr.v22i3.52894>
- RUIZ, Álvaro (1986): *Lecturas en familia*, México, Universidad Veracruzana.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2015): «Pervivencias del cuento medieval en la tradición sefardí contemporánea», *Revista de Poética Medieval*, 29, pp. 291-310. <https://doi.org/10.37536/RPM.2015.29.0.53289>.
- SANFILIPPO, Marina (2017): «*'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitre*», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 6, 75-96. <https://doi.org/10.17345/elop201775-96>.
- SAVITT, Jill (1982): «Female Stereotypes in Literature (With a Focus on Latin American Writers)», *Curricular Resources*, 5. En línea: [<https://teachersinstitute.yale.edu/curriculum/units/1982/5/82.05.06.x.html>].
- SCHENONE ALBERINI, Elena (2010): «Las mujeres libias en la literatura oral. Ritos de paso y roles de género», *Oráfrica, revista de oralidad africana*, 6, pp. 33-58.
- SCHMITT, Jean-Claude (2012): «La historia de los marginales», en *La Historia y el oficio de historiador*, Eduardo Torres-Cuevas (coord.), La Habana, Ediciones Imagen Contemporánea, pp. 245-270.
- SEGURA GRAIÑO, Cristina (2014): «Modelos desautorizadores de las mujeres en los cuentos tradicionales», *Arenal*, 2, pp. 221-241. <https://doi.org/10.30827/arenal.v21i2.2628>.
- SEIFERT, Marcos (2012): «Extravíos. Viaje y relato en dos narraciones de Antonio Di Benedetto», *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 1, pp. 66-74.

- SIMÓN HERNÁNDEZ, Fátima (2017): «El estereotipo de la solterona: literatura y construcción social en la Inglaterra de Jane Austen (1775-1817)», *Revista de Historiografía*, 26, pp. 125-148. <https://doi.org/10.20318/revhisto.2017.3702>.
- TUAZA CASTRO, Luis Alberto (2017): *La construcción de la comunidad desde los imaginarios indígenas*, Riobamba, Editorial Unach.
- TUAZA CASTRO, Luis Alberto (2021): «La construcción de la comunidad indígena», en *Antropologías hechas en Ecuador*, José E. Juncosa, Fernando García, Catalina Campo y Tania González (ed.), Quito, Asociación Latinoamericana de Antropología, pp. 140-151.
- URIARTE, Fernando (1949): «Los célibes». *Atenea*, 289-290, pp. 108-113. <https://doi.org/10.29393/AT289-290-12LCFU10012>.
- VALDERRAMA, Constanza (2021): «La solterona chilena: un arquetipo en *La mujer de sal* (1967) de María Elena Gertner», *Mapocho*, 89, pp. 30-39.
- WAN-LIH CHANG, Ann (2015): «A Woman Alone: The Depictions of Spinsters in Irish Women's Short Stories», *Estudios Irlandeses*, 10, pp. 44-57. <https://doi.org/10.24162/EI2015-4924>.
- YÁÑEZ, Mirta (ed.) (2002): *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Fecha de recepción: 4 de enero de 2025
Fecha de aceptación: 27 de marzo de 2025

