



**Antonio Rodríguez Almodóvar**

## **Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito**

### Índice

Introducción

Preliminares

Primera parte

Estado actual de la cuestión

Breve descripción de los estudios más importantes de la escuela rusa, y sus críticos; con observaciones acerca de otras formas narrativas

Segunda parte

Los cuentos maravillosos españoles

Comentario a dos cuentos maravillosos básicos

Cómo presentan los cuentos maravillosos españoles la estructura de las funciones según Vladimir Propp

El cuento popular en Hispanoamérica

La rehabilitación de la familia

(Intento de explicación de una transformación a partir de La niña sin brazos)

Tercera parte

Cuentos de costumbres

Cuentos de animales

## Apéndice

Los cuentos de tradición oral en España  
(Acerca de su variabilidad sistemática y su sentido)

### Bibliografía

(Teoría, métodos, fuentes y cuentos populares  
hispanicos)

## Introducción

### La materia y el método

Nada de lo que ocurre en un cuento popular es gratuito o superfluo. Contra lo que pueda parecer, todo en él tiene un sentido, más o menos oculto, más o menos evolucionado a partir de antiguas creencias, ritos, costumbres, a través de los cuales la humanidad se ha forjado a sí misma, dejando en la tradición oral el testimonio de un camino quizás demasiado largo para lo poco que lo estimamos.

Hábilmente engarzados en esos relatos, tan simbólicos que ya ni siquiera lo parecen, llegan hasta hoy multitud de mensajes cifrados. Algunos desde ese fondo de los tiempos que venimos llamando la Proto-Historia. Otros, desde el fondo de nosotros mismos; lo cual, bien mirado, no es sino una variante de lo anterior. En todo caso, lo único que en realidad puede hacerse con los cuentos populares es intentar descifrarlos.

Para ello existen dos procedimientos. A uno lo llamaremos el natural y a otro el científico. El procedimiento natural consiste simplemente en escuchar-aprender-repetir, cuantas veces mejor, obteniendo de los cuentos la secreta sustancia de que son portadores. Es lo que hace el niño cuando entra en tan fascinante mundo, y no de cualquier modo, pues nada tienen que ver los relatos folklóricos con ciertos alardes de fantasía aleatoria con la que están fabricadas no pocas narraciones de tiempos actuales, y por ello no me extrañaría causantes de verdaderos estragos en un delicado tejido que está haciéndose. Más parece éste demandar un modelo narrativo a través del cual ir entendiendo el mundo, en el que es sin duda el más apasionante de los juegos. Lo llamaremos, a falta de algo mejor, el juego de la imaginación constructiva, esa aguda capacidad que define, por ejemplo, la mente de los buenos científicos.

Y científico es, como decíamos, el segundo procedimiento con el que sondear en la recóndita armonía de esas viejas, aunque imperecederas historias. Etnólogos, antropólogos, semiólogos, psicólogos, psicoanalistas, pedagogos, vienen dando muestras en los últimos años de un inusitado interés por una materia que los desborda individualmente, tomando el relevo a los folkloristas -muchas veces anclados en viejos e inservibles métodos-, y ocupando, sobre todo los antropólogos, la función que correspondería a una semiótica especializada del cuento. Con palabras de

Lévi-Strauss: «La antropología ocupa, de buena fe, ese campo de la semiótica que la lingüística no ha reivindicado todavía para sí, a la espera de que, para ciertos sectores al menos de dicho dominio, se constituyan ciencias especiales dentro de la antropología»<sup>1</sup>.

Pero quizás no haya que esperar a que se constituya esa ciencia, sino profundizar en el camino de la colaboración interdisciplinar, como ya se está haciendo y parece ser inevitable en la atmósfera de eclecticismo que domina muchos ambientes científicos actuales. En realidad, el problema no es para «la cosa en sí», sino para los investigadores, que cada día han de abrirse más y adquirir nuevas destrezas en campos que antes les estaban vedados, o de los que se habían autoexcluido. La excesiva especialización, que ha presidido la actividad científica -más valdría decir académica- en lo que va de siglo, empieza a resquebrajarse cuando se enfrenta con objetos tan complejos como el de los cuentos populares, que brindan pautas de trabajo para todo el que sienta curiosidad hacia ellos, desde el dialectólogo más convencional hasta el cibernético, el psicólogo evolutivo y el lógico que investiga en inteligencia artificial<sup>2</sup>.

La primera dificultad es, por consiguiente, de orden metodológico, pues habría que contar con el método propio de cada una de las ciencias aplicables, o bien -lo que resulta más difícil- hallar un método común a todas ellas, a propósito de los cuentos. Tampoco parecería lo más adecuado proceder a una simple suma de resultados, una vez que cada ciencia hubiera dicho lo pertinente en su dominio, sino tratar de integrar en una sola lectura las distintas aportaciones. Como se ve, la tarea no es pequeña y constituye, por sí misma, un apasionante desafío.

Esa lectura unitaria que proponemos -y en la que venimos empeñados desde hace años-, ha de tomar su fundamento en el hecho objetivo de que los cuentos populares, aun siendo tantos y tan variados, han venido evidenciando comportamientos que remiten a ciertas estructuras comunes, como las que detectó V. Propp en 1928, en su etapa formalista. Ellas permiten al mismo tiempo la cohesión y la diversidad de una multitud de historias, sobre las que se tiene la sensación de que, entrando por una cualquiera de ellas, se llega a todas las demás, conforme a un atareado juego de variantes, versiones, tipos, arquetipos y ciclos, cuya primera impresión induce a pensar más en el caos que en la armonía. En efecto, la ausencia de un método mínimamente seguro ha conducido a esos admirables, y caóticos, inventarios internacionales de cuentos, de los que nos ocuparemos después.

Por otra parte, los cuentos populares acusan también una cierta universalidad, que ha llamado poderosamente la atención desde que antropólogos y etnólogos del siglo pasado fijaron su atención en ello, situándose esta vez en el callejón sin salida de la dialéctica especulativa: ¿Monogénesis o poligénesis del cuento? De nuevo Propp y Lévi-Strauss vinieron a señalar un camino más factible por el lado del materialismo dialéctico, esto es, el de las contradicciones históricas que sufren todos los pueblos y les llevan a producir historias y mitos semejantes, tanto más cuanto más próximos estén unos de otros, como fue el caso de los pueblos indoeuropeos en su amplísima dispersión geográfica. El descrédito de los historicistas, genetistas y folkloristas, cuyo «método» no pasó nunca de un rudo comparativismo, dejó sin embargo un

peligroso vacío hasta los años sesenta de este siglo, vacío que coincidió, además, con la degradación y ruptura de la cadena de la transmisión oral, motivada por la presión de la cultura de masas que ha caracterizado a nuestro tiempo. Por suerte, también nos ha caracterizado una cada día más firme voluntad de rescate de señas de identidad, en torno a eso que venimos llamando la cultura ecológica. No parece sino el último bastión contra las alienaciones del alto consumo, que a todos quiere igualarnos, cuando en realidad lo que intenta es destruirnos a todos.

Pues bien, un camino mínimamente seguro y válido, como premisa metodológica para todas las disciplinas interesadas en el cuento, parte de la necesidad de describir el objeto en sus componentes internos diferenciales, esto es, las estructuras significativas (en el sentido de distintivas), con arreglo a las cuales procederá clasificar la materia en su totalidad<sup>3</sup>. Sin esto, resulta inútil meterse por los vericuetos de los orígenes y de las transmigraciones del cuento, y mucho más intentar saber qué representan. Como dice Lévi-Strauss: «Es imposible discutir sobre un objeto, reconstruir la historia que le ha dado origen, sin saber ante todo qué es; dicho de otra manera, sin haber agotado el inventario de sus determinaciones internas»<sup>4</sup>. Por nuestra parte añadiremos que la única condición para la validez científica de esta premisa es que descansa en el principio, más bien ético, de querer averiguar verdaderamente lo que es una cosa, antes de apropiarse de ella.

En pocas actividades como sobre ésta del cuento habrá habido más apropiaciones. Y de un modo particular las de los moralistas burgueses, que desde mediados del XIX, sobre todo, han cercenado, silenciado y modificado a placer lo que la sabiduría popular había ido acumulando pacientemente a lo largo de siglos, y también transformando con arreglo a sus propias necesidades de cada etapa histórica. Por eso produce hoy esa sensación tan extraña al etnógrafo el acercarse a las recopilaciones que, desde los hermanos Grimm -y aún antes, desde Perrault- circulan por la cultura de élite, como a un algo informe, un verdadero monstruo que apenas tiene que ver con el conjunto, la variedad y la frescura del patrimonio cuentístico popular.

De ahí que, en los debates sobre la vigencia de esta narrativa, surja siempre, y con razón, la pregunta de para qué sirven hoy esas historias tan viejas. Desde luego, para bien poco si nos atenemos al repertorio mutilado y banalizado que comercializan las multinacionales de la narrativa infantil, donde el ogro es perdonado, el lobo ha dejado de utilizar el trasero para derribar las casas de los cochinitos, y el pastor ya no rinde la dignidad de la princesa hasta casarse con ella o despreciarla finalmente. Sobre todo, es esto último lo más grave: que han desaparecido drásticamente todas aquellas historias que critican o cuestionan las edificantes versiones «modernizadas» de príncipes y princesas; no digamos los divertidos cuentos de costumbres rurales donde se vapulea a la institución matrimonial, a los ricos o a las autoridades políticas. De esos no suele quedar nada. Peor suerte han corrido todavía los divertidísimos y descarnados cuentos de animales, arrinconados por las bondadosas fábulas con moraleja.

Pues bien, se trata también, en esos fundamentos metodológicos, de aplicarse sobre la totalidad del objeto, es decir, sobre todos los cuentos

existentes, tratando de descubrir los rasgos diferenciales que hay entre ellos, conforme al más elemental procedimiento de sistematizar, primero en el plano sincrónico, hasta lograr un conjunto exhaustivo, coherente, sin excepciones y económico (lo más simple posible). En segundo lugar, y desde el punto de vista diacrónico, habrá que descubrir cómo el propio sistema produce otro sistema contrario a él, a partir de ciertas rupturas que van indicando los saltos cualitativos que se producen cuando una nueva etapa histórica se impone sobre la anterior<sup>5</sup>.

Según nuestros trabajos -y aunque sea resumir por adelantado lo que a lo largo de este libro discutiremos detenidamente-, los cuentos populares se sistematizan en las tres clases principales de: maravillosos, de costumbres rurales (de la cultura agraria) y de animales. Estos últimos constituyen en realidad un subsistema común a las dos primeras clases, ya sea imitándolos o contradiciéndolos. A su vez, la segunda clase de cuentos, los de costumbres rurales, se articulan como una gran parodia (contradicción) de los cuentos maravillosos. Y estos últimos contienen en su propia estructura los indicios de autodestrucción, correspondientes a la etapa de transición entre el Bajo Neolítico y el asentamiento de las sociedades agrarias con sus nuevos valores: familia nuclear exógama, vitalicia y transmisora de bienes, propiedad privada, y estratificación de la sociedad en clases conflictivas. Aquellos indicios de autodestrucción se contienen en los cuentos que llamamos semi-maravillosos, y asimilados a maravillosos, entre los cuales figuran los que componen estructuralmente el ciclo de «La niña perseguida», a saber, todas las Cenicientas y Blancanieves en su extraordinaria variedad (también reducida por la visión pequeño-burguesa a sólo dos modelos), como cuentos donde se representaba la aparición del nuevo orden social y cuyo símbolo más claro es la desaparición del objeto mágico en poder de la propia heroína. En cambio, veremos cómo para el héroe de los cuentos maravillosos (mal llamados «de hadas»), la posesión del objeto mágico, que le es entregado, resulta esencial para superar las pruebas y destruir al adversario; pero también lo es su propia audacia y/o valentía. De este primer conflicto entre él mismo y lo otro, entre su libre voluntad de vencer y la limitación que para ello le supone la necesidad del objeto mágico, surgen en realidad todos los demás dilemas de los cuentos populares. Los maravillosos representan, así, la dramática superación de un sistema social arcaico («primitivo»), el régimen de clan, basado en la triple implicación individuo-grupo social-naturaleza, hasta el punto de que incluso los muertos perviven en el sistema y sólo ellos constituyen «el más allá»<sup>6</sup>; por contra, en el nuevo orden la sociedad es una abstracción donde el individuo tiende a perderse, nada es si no tiene bienes propios, y toda explicación a cuanto le sucede se remite a después de la muerte, donde están los dioses poseedores de la verdad.

Se comprenderá ahora un poco mejor por qué han desaparecido de los repertorios burgueses incluso los cuentos de animales en los que nada más -y nada menos- se ejemplifica la cruda realidad de la lucha por la supervivencia en un mundo más hostil que solidario; donde el orden ecológico e integrador ha sido sustituido por la arbitraria ley del más fuerte. Son, sin embargo, los cuentos que más agradecen y divierten a los niños, en su secreto aprendizaje de la verdad social en la que han nacido.

Erraríamos si, con todo lo dicho, sacáramos la conclusión de que sólo hay mensajes sociales en la narrativa popular. Ni mucho menos. Junto a ello, y directamente relacionados con ello, hay que situar los contenidos psicológicos, que constituyen la aportación más moderna a la interpretación de los cuentos, aunque con algunas y evidentes exageraciones. El primer contenido psicológico se induce del ya mencionado enfrentamiento del individuo con la sociedad, una vez rota la cadena de la cultura ecológica que lo integraba con su grupo y con la naturaleza inmediata. Esa lucha revestirá íntimamente multitud de formas, todas ellas presididas por la necesidad de incorporarse a la sociedad -representada en primera instancia por el grupo familiar-, sin renunciar a su yo, y construyendo, a través de los cuentos, su propio camino imaginario. Con palabras de Bruno Bethelheim: «Poder dominar los problemas psicológicos del crecimiento -frustraciones narcisistas, conflictos edípicos, rivalidades fraternas [...] obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración. [...] El niño necesita comprender lo que está ocurriendo en su yo consciente, y enfrentarse también con lo que sucede en su inconsciente [...] ordenando de nuevo y fantaseando sobre los elementos significativos de la historia. [...] La forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida»<sup>7</sup>.

Más sugerente todavía resulta la investigación sobre las relaciones del cuento, el inconsciente y los sueños, como han desarrollado los seguidores de Jung, hasta alumbrar lo que serían nexos -imperfectamente conocidos todavía- entre los procesos de simbolización social que van depositándose en el inconsciente colectivo a través de los mitos y los cuentos populares, y la formación del yo<sup>8</sup>. Se trata, por consiguiente, de una conexión entre el devenir del cuento y la construcción del ego, no meramente metafórica, sino real, que tiene su fundamento, según otros, en las pervivencias en el cuento popular de antiguos ritos de iniciación, que al niño le despiertan motivos suficientes para auto-construirse su propia actividad iniciática. Así, Mircea Eliade: «El cuento retorna y prolonga "la iniciación" al nivel de lo imaginario. Si constituye una diversión y una evasión es únicamente por la conciencia banalizada del hombre moderno. En la psique profunda, los escenarios iniciáticos conservan su gravedad y continúan transmitiendo su mensaje, operando sus mutaciones. Sin darse cuenta [...] el hombre de las sociedades modernas se beneficia todavía de esta iniciación imaginaria aportada por los cuentos»<sup>9</sup>.

La propia estructuración interna de los cuentos, y los patrones arquetípicos que hay tras su aparente desorden, hacen trabajar a la mente del niño en la percepción de ese sistema latente al que aludimos, de esa gramática del lenguaje cuentístico que el niño, al igual que nosotros, también sospecha. Por eso es tan importante no negarle el conocimiento de todos los cuentos posibles, cuantos más mejor, porque así tendrá más posibilidades de descifrar el conjunto completo, como sin duda ocurriría en las antiguas tertulias campesinas, donde los niños participaban en la escucha de toda clase de cuentos, incluso los considerados «para adultos», componiendo de este modo en su mente la diversidad de los sistemas y contrasistemas. Junto a una Cenicienta de final feliz -aunque siempre arduo- aparecía otro cuento de un matrimonio rico que mal acababa entre

las burlas de un pícaro, o las divertidas andanzas del lobo y la zorra en destructiva armonía de poder y contrapoder.

Las ayudas estructurales para la memorización, como la persistencia del número tres en el desarrollo del relato -que algunos atribuyen también a la simbolización del sexo; más nos parece que tenga que ver con la relación formal entre lenguaje, símbolo y sentido-<sup>10</sup>; así como las recurrencias, más todas las determinaciones organizativas de las que nos ocuparemos al estudiar la evolución arquetípica de los cuentos, contribuyen igualmente al desarrollo de la memoria en armonía con la comprensión del relato, según un cierto modo de pedagogía natural del que mucho tendríamos que aprender.

Pero sin duda hay otras muchas derivaciones formativas en el contacto con los cuentos tradicionales, entre las cuales no es menor la del descubrimiento de la literatura misma, de una forma gozosa. Para Jean Georges, por ejemplo: «Los cuentos abren las puertas de la literatura escrita y aprender a escuchar cuentos, a leerlos, conduce inevitablemente al placer, al deseo irrefrenable de leer todos los libros»<sup>11</sup>. También ha de existir un nexo entre esta cualidad actual y el origen mismo de la literatura, si como decía Propp: «El comienzo de la literatura es folklore traducido en signos gráficos»<sup>12</sup>.

En resumen, el cuento popular viene a significar el eslabón perdido de una cadena que, por un lado nos conduce a los conflictos fundamentales de la sociedad, a lo largo de toda su historia, y, por otro, a los conflictos internos de la personalidad, existiendo razones suficientes para entender que la relación entre ambos aspectos no es metafórica, sino real. Habrá que seguir descubriendo en qué consiste esa realidad; para lo cual habrá que seguir investigando en los cuentos, en ese lenguaje cuasi universal donde los más diversos héroes tienen algo en común, como por ejemplo el ser abandonados a las aguas, recién nacidos -Sargón I, Ciro, Rómulo, Krisna, Moisés, Perseo, Amadís de Gaula, Edipo, San Andrés, Simbad el Marino, El Papa Gregorio, y numerosos personajes de cuentos populares-, lo mismo que las más diversas historias se refieren a un esquema básico del que nadie puede ni quiere sacarlas, y aun cuando cada versión oral sea única e irrepetible. Se constituye así el modelo más perfecto inventado por la humanidad como tentativa de un texto infinito, que lo diga y que lo explique todo, en cada tiempo y en cada circunstancia.

Sabiendo estas cosas, el investigador ha de proceder, en un sentido, como el arqueólogo o el geólogo, consciente de que muchas veces no hallará más que unos cuantos fósiles desperdigados o, peor aún, retocados por manos inexpertas que han hecho de ricos yacimientos una escombrera de la que ir tirando. Otras veces también se encontrará con hermosas edificaciones, consagradas por el tiempo, aunque construidas con los materiales más diversos, tal como ocurre con la arquitectura suntuaria de antiguas civilizaciones<sup>13</sup>. Aquí es donde más cuidado habrá que poner en el análisis y en la interpretación. Ha de actuarse, pues, con la tenacidad del arqueólogo, la paciencia del restaurador, y la falta de prejuicios del antropólogo de la cultura; reuniendo toda la información posible acerca de una ingente cantidad de datos sobre los que hemos transitado, acaso desde niños, como sobre una antigua vía, sin reparar que debajo mismo de nuestros pies se hallaban todos los estratos de la Historia. Pero también

otras veces habremos de extraer de nuestra propia historia personal el sentido de tal o cual cuento, en la mutua iluminación del relato con aquello que deseábamos, hicimos o temíamos. Y hasta llegaremos a no distinguir muy bien si lo que vamos sabiendo se refiere sólo al pasado o también al presente, a nosotros o a nuestros ancestros. Para entonces ya estaremos atrapados por la sugestión de un mundo del que no queremos salir a ningún precio.

Antonio Rodríguez Almodóvar.

Sevilla, 1989

### Preliminares

Como es frecuente en todo proceso de investigación, la proximidad de los materiales de trabajo establece una relación dialéctica con el plan original, que obliga a modificar tanto la delimitación del objeto de estudio como la metodología prevista. Objeto y método, por consiguiente, se van definiendo por su mutua relación, y de un modo especial en las primeras etapas del trabajo.

En el caso que nos ocupa, las modificaciones fueron múltiples, aunque no llegaron a ser sustanciales y merecerán una explicación más detallada, pues de alguna manera han de llevar al lector al terreno propio de los cuentos populares y de su taumaturgia. Nos habíamos propuesto en un principio estudiar los cuentos populares castellanos, sirviéndonos en lo posible de la moderna metodología que rige los estudios de narrativa desde que Vladimir Propp, en 1928, publicara el primer método realmente útil para conocer la estructura de los cuentos maravillosos rusos. Una sobrecarga de bibliografía estructuralista reciente, especialmente francesa (Barthes, Todorov, Greimas, Bremond, Genette, etc.), a la que se incorpora ya el generativismo y la semiótica formal<sup>14</sup>, nos había hecho temer que la cuestión del método para estudiar los cuentos populares llegaría a ser más importante que los cuentos mismos (en nuestra investigación, se entiende), por el alto grado de interés que alcanzó la polémica extendida entre los años 1965-1975, aproximadamente, acerca de la narratividad, el universo de la significación lingüística, la relación entre semántica y sintaxis y, finalmente, la gramática del texto. Todo ello, por extraño que pueda parecerle al profano, surgía de las numerosas y riquísimas sugerencias que despertó el método inventado por Vladimir Propp y, lo que es más sorprendente aún; por la estructura misma de ciertos cuentos populares. A tal extremo llega la importancia que tiene entre los lingüistas, semiólogos y etnólogos este tema, que puede afirmarse sin temor a exagerar que, gracias a los estudios que han seguido sucediéndose en todo el mundo acerca de los cuentos populares, se ha podido avanzar en caminos que parecían definitivamente cerrados en esos dominios de la ciencia contemporánea; se ha hecho más estrecha la colaboración entre disciplinas aparentemente alejadas como la antropología cultural y la crítica literaria. Más adelante veremos cómo fue posible que de un tema, en apariencia marginal; como el de los cuentos populares rusos, y sólo una clase de ellos, los llamados maravillosos (en español de



encantamiento o «de hadas», denominación imprecisa que hemos de discutir en seguida) pudo provocar tamaño despliegue de interés. La cuestión llegó a tocar incluso a la antropología norteamericana, poseedora de una gran tradición de estudios sobre culturas indias del Nuevo Continente, y alcanzó significativas manifestaciones de interés en encuentros internacionales, revistas, etc. De América, en sentido contrario, vino la influencia de Chomsky sobre el tema, ya aludida; pero también vino, aunque de la otra mitad -la hispanoamericana-, un nuevo caudal de información sobre la suerte que habían corrido los cuentos populares españoles en la atareada penetración colonial de nuestra cultura.

Y así fue como, desde una Universidad norteamericana, la de Stanford, un profesor «oriundo de Colorado, de familia española», y «uno de los más fervientes hispanistas de América»<sup>15</sup>, vino a España en 1920 y la recorrió recogiendo cuentos populares de la viva voz de buenos narradores, los que todavía podían encontrarse con cierta facilidad por aquel entonces. Se llamaba Aurelio M. Espinosa. Gracias a él, y a su hijo, del mismo nombre, que en 1936 recogió más de quinientas versiones solamente en Castilla, se pudo salvar buena parte de ese tesoro antiquísimo de la cultura de nuestro pueblo, hoy sumamente mermado en las calles y en los lugares donde fue aliciente de tertulias campesinas y motivo de asombro permanente para los mayores y para los niños.

El Consejo Superior de Investigaciones Científicas publicó entre 1923-26 los tres tomos del trabajo de Espinosa padre, consistente en 280 cuentos y un extenso y pormenorizado estudio acerca de sus procedencias, parentescos y versiones, que aunque no demasiado útil para las exigencias actuales, constituyen un monumento bibliográfico característico del infinito amor con que los filólogo-folkloristas se consagraban a estas tareas. En 1946 se hizo una reedición de este trabajo, una de las bases de nuestras investigaciones, y al que nos remitiremos constantemente.

No tuvo la misma suerte Aurelio Espinosa (hijo), cuya colección de quinientas versiones castellanas ha permanecido editada parcialmente hasta hace poco<sup>16</sup>. De las demás colecciones españolas hablaremos más adelante. Todas son inferiores a las de Espinosa padre e hijo. Distinto es si miramos el problema del lado iberoamericano, donde han proliferado colecciones de mucho interés, reflejadas en nuestra bibliografía.

Interesa resaltar en estos preliminares cómo la fecha en que el primero de estos notables estudiosos llevaba a cabo su trabajo por tierras españolas coincidía con las de Propp, en Rusia, quien ya trabajaba en su método, teniendo delante las ricas colecciones de cuentos rusos existentes en su país<sup>17</sup>. Huelga decir que no había la menor posibilidad de contacto entre ambos investigadores.

Tampoco hubo mucha suerte en años posteriores, pues los que siguieron publicando colecciones de cuentos, de ámbito regional casi siempre, apenas se preocuparon ya de método alguno; todo lo más dieron por bueno el antiguo método genético-comparatista, que, a decir verdad, revela muy poco acerca de la composición misma de los cuentos. Esta carencia es de lamentar, por cuanto, de haberse preocupado en alguna medida de las características internas de estos relatos, habrían desarrollado ese necesario instinto de los buenos folkloristas para apreciar lo auténtico y descartar lo artificioso. Aurelio Espinosa contaba, por supuesto, con esa

cualidad, y por eso su colección es realmente útil, mientras en las demás conviene caminar con cautela.

Justo es reconocer que también en los demás países europeos distintos de Rusia la conciencia metodológica es bastante tardía y surge a partir de una edición inglesa del primer libro de Propp, del año 1958, que es la que debió leer Greimas (por cierto, no muy bien), y de la edición francesa de 1970. Más de treinta años habían transcurrido desde que el investigador ruso diera a conocer sus conclusiones, verdaderamente extraordinarias, sobre las leyes que rigen la estructura interna del cuento maravilloso; y de no ser por el auge del estructuralismo, acaso seguiríamos dando palos de ciego en el conocimiento directo de nuestro objeto. Más adelante hablaremos de cómo fueron los debates que se cruzaron entre unos y otros estructuralistas a propósito de Propp; también de las objeciones que éste mismo recibiera (especialmente por parte de Lévi-Strauss); de su réplica, y de otros aspectos de tan movida controversia. Procuraremos emplear los términos más comprensibles para un público medio, sin renunciar al rigor científico.

No deja de ser motivo de satisfacción que lo que ya se sabía, por comparación de rasgos, se compruebe de un modo estructural, a saber: que los cuentos populares españoles pertenecen al mismo tronco indoeuropeo, que los extendió por toda Europa, con la aclimatación propia a ciertas peculiaridades de nuestra cultura. Esto, sin embargo, nunca alcanzó a lo más sólido de esa tradición paneuropea: la estructura narrativa, el armazón del relato, el cual es inalterablemente el mismo que en Rusia, Lituania, Francia, Alemania, etc.

Somos conscientes de que nuestra aportación supone un giro de bastantes grados, por el enfoque metodológico con que reanudamos el estudio de los cuentos populares en España, al introducir los criterios de lo que podría llamarse escuela rusa, con su actualización y enriquecimiento recibidos principalmente en Francia. No quiere decirse que descartemos nuestra rica tradición folklórico-filológica, de la que tenemos en cuenta muchos hallazgos. Tal vez le faltó a esa tradición (Fernán Caballero, Antonio Machado Álvarez, Aurelio Espinosa, como miembros más destacados de otras tantas épocas bien definidas), unos hermanos Grimm, un Perrault o un Afanasiev. Como consecuencia de no haber contado con ese catalizador de cultura que es siempre el genio, hemos vivido en una dependencia excesiva del acervo cuentístico de otros países, como si aquí no hubiésemos tenido siempre una Blancanieves, una Cenicienta, un Pulgarcito, que nuestras clases medias y altas ignoraron. No los ignoró el pueblo llano, que sigue llamándolos Mariquita, Puerquecilla o Periquillo. De esta forma el pueblo, especialmente el pueblo campesino, le volvía la espalda a los que ya se la habían vuelto. Pocas veces en este país la cultura oficial ha querido saber nada de lo que ocurría en la acera de enfrente, salvo por esnobismo; paternalismo o adoctrinamiento. Este trabajo, entre otras cosas, acaricia la pretensión de patentizar en lo posible ese abismo, sabiendo que no es otro que el de las clases sociales.

En cuanto a la función social de los cuentos, tema de la máxima importancia y del que apenas nos hemos podido ocupar en esta ocasión, parece obvio que no se trata de historias para entretener a los niños o a los adultos -aunque también-, y que sus propios narradores desconocen de

qué se trata. El hecho de que la mayoría de esos cuentos compartan una materia común con algún mito antiguo, plantea los mismos interrogantes de para qué sirven los mitos. A una de nuestras informantes, Ángeles Salgado, campesina de Carmona (Sevilla), le preguntábamos cuándo y por qué se contaban aquellos cuentos; por ejemplo, el de Juanillo el Oso, que nos acababa de contar. En cuanto a tiempo y lugar nos respondía que a eso de media mañana, cuando los jornaleros paraban para echar el cigarro, y todos, los hombres y las mujeres que hacían la recogida de la aceituna, pasaban el rato con esas historias. Creía ella que, en concreto, la de Juanillo el Oso se contaba para asustar a la gente haciéndoles desistir de la tentación de entrar a robar los frutos de una huerta cercana, de la que se contaban aquellas cosas. No hace sino multiplicar nuestro asombro una motivación tan baladí, viniendo de quien atesora en su mente una de las historias más populares del mundo, desde la India a Nuevo México; que aparece en mitos y leyendas del Rig Veda; en un cuento de Konon, autor griego del siglo I, y que tiene implicaciones del mito de Fausto y de Teseo.

Un folclorista del siglo XIX, don Sergio Hernández de Soto, escribía al frente de sus Cuentos populares de Extremadura<sup>18</sup>: «Por todas partes se aprestan los campeones de los estudios folklóricos a aportar su contingente para la gigante empresa de reconstruir bajo un nuevo plan la historia de la humanidad». La deliciosa ampulosidad de este lenguaje no oculta lo que podría admitirse como el extremo opuesto a la explicación de nuestra campesina andaluza. Entre lo uno y lo otro debe andar la respuesta.

## Primera parte

### Estado actual de la cuestión

No fue fácil situarse en las condiciones en que se encontraba nuestro tema dentro de España, por muy diversas razones. El vacío de interés que se produce tras la reedición del estudio de Espinosa (siempre que no se indique otra cosa nos referiremos al padre) en 1946, deja la cuestión prácticamente tal como había quedado en su momento de mayor euforia, que fueron las décadas de los veinte y los treinta; es la etapa que venimos denominando «filológica», culminación del largo proceso de erudición folclorista que se desarrolló en Occidente a lo largo de la segunda mitad del XIX.

El desinflamiento, bastante brusco en todas partes, tiene lugar como consecuencia indudable de la Segunda Guerra Mundial y, en nuestro caso, de la Guerra Civil. No hay que olvidar que la última recogida importante in situ la realiza Aurelio Espinosa (hijo) «Durante la primavera y verano de 1936»<sup>19</sup>, seguramente, y dadas las circunstancias, no muy dentro del

verano. Los rigores de la contienda se hacen sentir sobre todas las actividades culturales que la República había impulsado con tan prometedores horizontes, y el aislamiento internacional vendría a multiplicar las dificultades hasta el punto de todos conocido.

La única consecuencia positiva -siempre en términos muy relativos- que tantos honores echaron sobre nuestro tema se deriva del enfriamiento teórico, en un momento en que la metodología comparativista había agotado prácticamente su fecunda andadura. Ocurrió esto, en realidad, en todas las ciencias, y de una manera especial en las llamadas ciencias humanas, que tuvieron que asentarse sobre criterios nuevos, tras la liquidación de los prejuicios románticos más o menos vigentes en vísperas de la conflagración mundial. La conciencia de la humanidad se hace mucho más crítica con el existencialismo y el marxismo, y aquí es donde nuevamente España vuelve a quedar separada del concierto europeo, por razones de sobra conocidas. Afortunadamente, tampoco se había progresado gran cosa en los demás países occidentales en cuanto a los estudios folklóricos, y se diría que es algo más que una coincidencia que el último estudio realmente útil sobre los cuentos populares lo publica Stith Thompson en 1946, *The Folktale*<sup>20</sup>, aunque sólo es un resumen de su obra fundamental, que data de 1928. Como se verá, el tema de las fechas no deja de despertar sutiles sugerencias: 1928, como se recordará, es el año en que Propp acaba de publicar en Rusia, sin que el resto del mundo se entere, su revolucionaria *Morfología del cuento*, y es también el año en que Espinosa recorre nuestro suelo transcribiendo cuentos.

La guerra fría, en resumidas cuentas, significó para el cuento poco más o menos lo que el aislamiento español, en lo que se refiere al intercambio científico de un lado a otro del telón de acero. Y hasta 1958, año en que Greimas repara en la traducción inglesa del libro de Propp, no se produce el nuevo chispazo, la conexión definitiva entre el estructuralismo europeo y el formalismo ruso, que ya con anterioridad había propiciado Jakobson en Norteamérica en contacto con Lévi-Strauss. Finalmente, en París, la Escuela de Altos Estudios y otras empresas culturales (generalmente editoriales), llevarían adelante una labor interdisciplinaria eficaz en torno a la teoría del relato, tomando lo necesario de la lingüística, la etnología, la semiología, la psicología, y llegando a esbozar incluso formulaciones de contacto con la dialéctica marxista. Son los últimos años de los sesenta en los que, por fin, empieza a fluir una nueva corriente de influencia científica a través de los Pirineos (los estructuralistas no son sospechosos al franquismo), y, aunque un poco tarde, algunos españoles empezamos a interesarnos por recuperar el tiempo perdido<sup>21</sup>. Las fechas siguen jugando un papel importante en esta apretada historia. En 1974 llega a nuestro país la obra definitiva de Propp, *Las raíces históricas del cuento*, que, desde una perspectiva marxista, relanza el viejo tema de los orígenes del cuento tal como quedó en Europa Occidental en 1946. Lo casi inaudito es que la verdadera fecha del nuevo libro de Propp, ¡es también 1946!, la misma de la reedición del trabajo de Espinosa y la del resumen de Thompson. A favor del soviético siempre se podrá decir algo, y es que mientras él siempre quiso tener en cuenta a los demás, los demás no se fijaron en él hasta 1958.

## Bibliografía fundamental

### Colecciones de cuentos populares españoles

Tres períodos hemos dicho que hay que distinguir en los estudios de los cuentos populares españoles, con sus correspondientes bibliografías: Mediados del XIX, con Fernán Caballero como figura preeminente, en la etapa que llamaríamos folklórico-costumbrista. Década de los 80 del mismo siglo, con Machado Álvarez a la cabeza, en la escuela folklórico-positivista. Por último, los años 20 y 30 de nuestro siglo, con Aurelio M. Espinosa, en la etapa folklórico-filológica, seguidora de la escuela finlandesa.

Además de las dos colecciones fundamentales, debidas a los Aurelio Espinosa, padre e hijo, base de nuestro estudio, disponemos de otras muchas, de muy diferente utilidad. De la primera etapa seguimos contando con las de Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero, Cuentos y poesías populares andaluces, a lo que hay que añadir otra miscelánea suya: Cuentos, oraciones, adivinas, y refranes populares e infantiles, donde aparecen los Cuentos de encantamiento. También, Machado Álvarez, Biblioteca de Tradiciones Populares.

Les siguen las de Constantino Cabal, Cuentos tradicionales asturianos; A. de Llano Roza de Ampudia, Cuentos asturianos; Sánchez Pérez, Cien cuentos populares; Marciano Curiel, Cuentos extremeños; A. Llano de Ampudia y otros, Cuentos españoles peninsulares; José Manuel Espinosa y otros, Cuentos españoles de América; Larrea Palacín, Cuentos gaditanos.

En edición incompleta, los Cuentos populares de Castilla, de Aurelio M. Espinosa (hijo), ofrece 72 cuentos de los 511 que este investigador recogiera en aquella región en 1936, y que tuvo la amabilidad de remitirnos en manuscrito (consultar nota 3). Otras colecciones o misceláneas de menor importancia serán citadas cuando convenga y en la bibliografía general, donde figura también la referencia completa de los libros citados.

### Estudios fundamentales sobre el cuento popular<sup>22</sup>

Por orden cronológico son los siguientes: Bolte y Polivka, Ammerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm; Propp, V., Morfología del cuento y Las transformaciones del cuento maravilloso; Aarne-Thompson, The types of the folktale; Ralph S. Boggs, Index of Spanish folktales; Thompson, Stith, Motif-Index of Folk Literature (6 volúmenes, 1933-37, edición definitiva: 1955-58); Lida, María Rosa, El cuento popular

hispanoamericano y la literatura; Thompson, S., *The folktales* (1946, traducido al español en Venezuela en 1972 bajo el título *El cuento folklórico*); Propp, V., *Las raíces históricas del cuento*; C. Lévi-Strauss, *La estructura y la forma*; Propp, V., *Estructura e historia en el estudio de los cuentos*; Varios, *L'Analyse Structurale du Récit*. Otros trabajos serán citados cuando convenga y en la bibliografía general. Se trata sobre todo de estudios de Greimas, Todorov, Bremond, Eco, Genette, de variable importancia.

### Algunas características de estos trabajos

#### De las colecciones de cuentos populares españoles

Hemos de decir, en primer lugar, que todas las colecciones citadas anteriormente pertenecen a ediciones hace tiempo agotadas, que sólo pueden encontrarse en las principales bibliotecas del país, o al azar en otras de carácter público o privado. De ellas han salido todas las modernizaciones y adaptaciones, a veces bajo aspectos de libros de cuentos para niños, sin más licencia ni criterio que la arbitrariedad. Sólo de vez en cuando nos topamos con alguna recopilación bien hecha que cumple con la noble misión de difundir por escrito lo que una cada día más débil tradición oral podría perder. Con todo, los adaptadores de cuentos para niños -que son los más peligrosos- no han bebido con demasiada frecuencia en nuestro propio venero popular, lo cual no sabemos si es más bien de agradecer. El endulzamiento y la mutilación de todo aquello que se supone puede producir horror o preocupación en los niños es práctica habitual, de modo que se llega a poner un final feliz al más trágico de los cuentos e incluso a perdonar al ogro si promete ser bueno en adelante. Una de las utilidades que puede tener el trabajo que estamos realizando sería precisamente la de solicitar un poco más de respeto hacia los textos originales.

Señalaremos, para empezar, los rasgos comunes que presentan estas colecciones. Destaca por encima de todos ellos el exquisito cuidado que muchos autores de la tercera etapa -la folklórico-filológica- tuvieron en transcribir fielmente lo que oían, tanto en morfología como en sintaxis y, lo más delicado de todo, en fonética. Respecto a los dos primeros niveles, nada hemos de objetar, sino todo lo contrario. El aspecto de una palabra o la construcción de una frase son elementos de gran valor, a veces determinante, para ciertos fines de clasificación y estudio. No ocurre lo mismo respecto de la fonética. Pretender transcribir con exactitud el modo exacto de pronunciar que tenía el narrador perturba más de lo que aclara. En primer lugar, porque los folkloristas que nos ocupan no pudieron, o no

quisieron utilizar, los procedimientos auténticamente científicos de transcripción fonética. Pero es que, de haberlo hecho, el resultado sería aún más engorroso, para una lectura normal, de lo que ha sido el mero intento aproximativo. Este, sobre todo si se lleva a cabo en zona andaluza, tropieza con dificultades insalvables, pues no hay símbolos de uso común para caracterizar las distintas aspiraciones que se producen, las peculiaridades vocálicas, los seseos y ceceos, yeísmos, etc., sin todo lo cual, el saludable escrúpulo de los recopiladores se estrella inevitablemente y llega a producir verdaderos absurdos.

Espinosa (hijo) justifica esta práctica de la escritura fidedigna, o su pretensión, alegando que el cuento es «por su origen y evolución una parte inseparable de la propia tradición del pueblo en que circula»<sup>23</sup>. No tiene razón en lo del origen, pues no hay cuentos populares de origen español, castellano ni andaluz (como tampoco francés, lituano o marroquí). Sí en cuanto a la evolución, que discurre con la cultura local, pero no en aspectos esenciales. Como veremos más adelante, la estructura del cuento popular, y muy especialmente el cuento maravilloso, es de una solidez que ha desafiado el paso de los siglos y seguirá haciéndolo mientras perviva. Es lo accesorio lo que acusa la incidencia del medio en que se desenvuelve, y para conservarlo basta con ser fiel a las características léxicas y gramaticales. Por lo demás, Espinosa (hijo) llevó a cabo su recogida en tierras castellanas y su transcripción es simple escritura castellana, como la del propio Cervantes. Esta cuestión, aparentemente inocente, toca fondo por otro lado en un tema de más envergadura, cual es la concepción misma que de los cuentos tuvieron los folkloristas, heredada del más puro romanticismo en todo lo que se refería a cultura popular. La intangibilidad del texto recogido «de bocas del pueblo» responde a la misma veneración ante el texto producido libremente por autor, y cuya única raíz es el culto a la individualidad que trae consigo el liberalismo en todos los campos. Más al fondo aún, y más determinante, es la mala conciencia de la burguesía asentándose como clase dominante en una sociedad terriblemente injusta para la clase trabajadora, la que pone en circulación ese mito de doble faz: por un lado, la libertad creadora del artista; por otro, la autenticidad de las manifestaciones culturales del pueblo. Hoy podemos sonreír, no sin cierta amargura, por la cantidad de distorsión que ambos criterios, verdaderos tabúes de la cultura oficial, han llevado a cabo en el análisis de las producciones de arte, en general, y de literatura muy en particular. Sabemos ya que el artista no es especialmente consciente de lo que hace, y que más bien interviene como portavoz y catalizador del grupo social al que pertenece. No significa esto que admitamos ahora «la inspiración» de los románticos, con lo cual nos estaríamos contradiciendo; la inspiración era, para ellos, una fuerza ciega en la que convenía creer para conectar por ese lado con el idealismo trascendental que es la almendra de la ideología liberal-romántico-burguesa. No se trata de eso; el artista es muy consciente de algunos aspectos de su trabajo, como revelan la cantidad de manuscritos cien veces corregidos de cientos de escritores. Es la significación final, que depende de la estructura de conjunto, la que a menudo se le escapa (salvo actitudes hipócritas que suelen darse en artistas mediocres), porque en ella interviene el colectivo social,

actuando secretamente a través del lenguaje. Junto a esto hay que tener en cuenta también la falta de conciencia y de lucidez de muchos escritores y artistas sobre cuestiones y problemas concretos de la sociedad. Cuanto menor sea esta lucidez, más fácilmente se introducirá en su obra la ideología del grupo dominante. Lo que de ninguna manera pueden admitirse son los dos extremos, a saber, ni la libertad absoluta ni la ceguera absoluta en la producción cultural. Baste considerar que nuestros poetas románticos defendían ambas cosas a la vez, lo cual es inviable. Tan flagrante contradicción se disfraza algo más durante el XIX, y parte del XX, cuando se trata de enjuiciar los dos modos de cultura, el culto y el popular, asignándole al primero el atributo de la libertad, y al segundo, aquella autenticidad a la que nos referíamos, que no es sino un eufemismo de ceguera. La burguesía reparte así los papeles porque lo que de verdad le interesa defender es su libertad como clase dominante frente al sometimiento del pueblo.

No vamos nosotros a cometer el error de invertir ese reparto, pues si el estructuralismo y la semiótica han traído algo nuevo es la prueba de que todo enunciado va más allá de su propio código, y, por supuesto, más allá de la intención del emisor. Es la estructura significativa del acto completo de la comunicación la que de verdad actúa, persuade o disuade según convenga al grupo social dominante en el poder de los medios de comunicación.

El cuento popular no es sino una manifestación de cultura como cualquier otra respecto a su funcionamiento interno. Lo que le confiere rasgos verdaderamente específicos, y sorprendentes, es el modo en que se manifiesta, y que es una apariencia de diversidad en cuanto a versiones y motivos repartidos por toda la geografía de alcance indoeuropeo, y más allá incluso, pero guardando y protegiendo celosamente un esquema narrativo de fondo bastante rígido, en lo cual son cómplices sin saberlo todos los narradores de esta literatura. Cómo funciona ese mecanismo, al que venimos llamando «tentativa de un texto infinito», es lo que ha interesado a los actuales estudiosos conforme veíamos al principio; el cuándo y dónde se originó, y cómo se propagó, lo que interesó a los folkloristas que nos ocupan. Qué significan y para qué sirven, lo que ha interesado a unos y a otros, sin que haya todavía respuestas satisfactorias.

Regresando al centro de esta discusión, podemos afirmar ya que el prejuicio romántico de los recopiladores les ha llevado en ocasiones -nunca sabremos cuántas, pero sí hay algunas evidentes- a tomar como sagrada, intocable, versiones llenas de errores; mezclas o mutilaciones imputables exclusivamente a alguna arbitrariedad o fallo del narrador, que sólo confía en su memoria y muchas veces se siente tentado de agrandar o sorprender al erudito. Otras se inhibe por un mal planteamiento de la entrevista. Esto se ha sabido desde siempre, pero casi nunca se reconocía. Fue también Vladimir Propp, como en otras cosas fundamentales, quien puso en evidencia este peligro, porque a él le interesaba de un modo especial conjurarlos, sabiendo ya que buscaba algo que otros muchos no habían visto y porque le molestaban las interferencias: «Frecuentemente, cuando se le pregunta al cuentista si conoce cuentos sobre esto o aquello, y si en éstos podemos hallar tal o cual cosa, inventa lo que sea con tal de



complacer al folklorista»<sup>24</sup>. Asimismo hay que tener muy en cuenta el deterioro producido en muchas versiones por simple desgaste. También de ello se lamentaba Propp, nada menos que a propósito de las versiones recogidas en Rusia a finales de siglo, siendo éste además un país tan rico en esta tradición: «Hoy en día encontramos con suma frecuencia deformaciones, pues el cuento maravilloso está en regresión»<sup>25</sup>.

Hay que distinguir muy bien entre estas deformaciones, producidas por capricho o por desgaste, de las transformaciones producidas por evolución propia de los cuentos en contacto con la realidad social de cada región. Son cosas que nada tiene que ver, aunque no siempre resulta fácil, ni mucho menos, apreciar la diferencia. La voluntad del narrador no debe ser ajena por completo a estos cambios, pero seguramente porque tiene en cuenta el medio en que se mueve, donde tales o cuales cosas que acarrea el cuento son desconocidas, o conviene añadir, quitar o poner conforme a circunstancias particulares, pero siempre que no se atente contra lo que todo buen narrador sabe que es intocable, como por ejemplo el orden de las cosas que ocurren en un cuento.

Nuestros folkloristas cometen con relativa frecuencia el error de no distinguir bien, muchas veces afanados por la suma de la recopilación y, sobre todo, por aquella veneración heredada de los complejos condicionamientos culturales del siglo XIX.

Añadiremos también la acusada tendencia a la miscelánea, donde se recogen no sólo cuentos, sino chistes, adivinanzas, consejos, y hasta leyendas, que nada tienen que ver con el cuento. La promiscuidad con el mito es, por fortuna, menos frecuente, habida cuenta de que el mito es con mucho el género peor conservado en España, salvo en Asturias. De la relación entre cuento y mito, y de los muchos y apasionantes problemas que plantea, hablaremos también más adelante.

## La colección y el estudio de Aurelio M. Espinosa

Es sin la menor duda el más importante trabajo de cuantos se han ocupado directamente de los cuentos españoles. Sus 1615 páginas están divididas en tres gruesos volúmenes en la edición de 1947, de la siguiente manera:

Tomo I. Introducción, donde plantea problemas generales relativos al cuento popular; los españoles y los españoles de América. Su viaje a España para realizar la colección. Divagaciones sobre el lenguaje de estos cuentos, criterios seguidos para clasificarlos.

Siguen los 280 cuentos que componen esta colección, clasificados en las siguientes clases:

- De adivinanza, 30
- Cuentos humanos varios, 32
- Cuentos morales, 36
- Cuentos de encantamiento, 64
- Cuentos picarescos, 36
- Cuentos de animales, 82

Tomos II y III. Estudio y notas comparativas de los 280 cuentos de la colección, siguiendo el mismo orden y clasificación. Va precedido de una advertencia y de una extensísima bibliografía, donde no aparece el nombre de Vladimir Propp.

El estudio se hace de forma global sobre todos los cuentos de un mismo grupo, pertenecientes a una misma serie y dentro de los de una misma clase. Por ejemplo:

clase: cuentos de adivinanza

serie: La mata de albahaca

grupo: 4 versiones:

la mata de albahaca

la mata de albahaca

la mata de albahaca

las tres hijas del sastre

Se abre el estudio con una explicación arquetípica de la serie. Sigue una bibliografía sobre los cuentos del grupo, una explicación de la bibliografía principal. Un resumen del estudio más importante, que suele ser un inventario de los elementos más frecuentes encontrados, y una clasificación en tipos (germánicos, románicos, eslavos, estones, finlandeses, etc.) dentro de los cuales se vuelven a dar otros «tipos», conforme a la reunión de unos mismos elementos en determinado número de versiones.

Pondremos como ejemplo el estudio de un grupo de los cuentos de adivinanza. Se abre con una descripción del estado en que se encuentra el estudio de los de la misma clase:

«Las adivinanzas han sido desde tiempos más antiguos y entre todos los pueblos del mundo una de las formas más populares de entretenimiento. Una vez desarrollada, la adivinanza sirve tanto en la vida actual como en la leyenda para avivar la curiosidad y para probar la habilidad mental. Así se llega a desarrollar el cuento de adivinanza, en el cual la solución de un enigma, la respuesta verdadera a una pregunta o la explicación de lo que al parecer no tiene explicación son por regla general premiadas. De esta manera la conciencia popular llega a premiar a su modo la agudeza de ingenio o la virtud inocente, casando a una pobre labradora con un príncipe o a un humilde pastor con una bella princesa. Claro es que con el tiempo los elementos primitivos de la justicia fundamental han sido casi oscurecidos por otros elementos que la fantasía popular ha desarrollado, mezclando muchas veces en éstos como en otros cuentos episodios sacados de otros cuentos, y por fin se desarrolla, particularmente en los cuentos de adivinanzas españolas, el elemento picaresco que algunas veces afea el cuento primitivo y otras veces lo engalana con algunos de los rasgos más característicos de la filosofía popular española y del humorismo español más castizo. La colección más completa y más bien estudiada de adivinanzas españolas propiamente dichas la debemos al Dr. Lehmann-Nitsche, que en su magistral estudio *Adivinanzas rioplatenses* publica más de mil adivinanzas, cada una de ellas en varias versiones recogidas de todas partes de la Argentina»<sup>26</sup>.

Le sigue una descripción muy genérica de esta clase de cuentos:

«El cuento de adivinanzas es en realidad un cuento como otro cualquiera, una leyenda en parte histórica o un relato absolutamente histórico, pero se diferencia del cuento ordinario en que utiliza un enigma, adivinanza o pregunta difícil, en muchos casos es una serie de enigmas, adivinanzas o preguntas difíciles, para los propósitos ya indicados. El enigma incomprensible arreglado para la ocasión y que es sabido sólo por el que lo ha arreglado, las preguntas difíciles y embrolladas, las alusiones picarescas y recuerdos humillantes, los problemas ordinarios de aritmética, y las soluciones un poco burlescas abundan en los cuentos de adivinanzas. Las adivinanzas españolas han invadido el campo de muchos géneros literarios populares, entre ellos muy especialmente las bien conocidas décimas de adivinanzas y los cuentos. Las décimas de adivinanzas tan frecuentes en la literatura popular hispánica son muy antiguas y son una extensión y desarrollo más largo de la adivinanza ordinaria, que tan a menudo está compuesta en verso. En la literatura española propiamente dicha las hallamos ya en la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil, libro V, y en la *Galatea* de Cervantes, libro VI»<sup>27</sup>.

Sigue el estudio del grupo propiamente dicho, precedido de la bibliografía:

«Bibliografía.- Versiones españolas peninsulares: Curiel Merchan 288-290; Espinosa, Castilla 225, 226; Krüger, Sanabria 114-115; Sánchez Pérez 69. Españolas de América: Andrade 169, 170, 171; Arellano 27, 28, 29; Lenz, adivinanzas I, 341-343 (tres versiones); Adivinanzas II, 299-308 (dos versiones); Mason-Espinosa (PRF II, 12a, 12b, 12c, 12d; Rael 1, 2; Wheeler 1, 2, 85. Judío española: Wagner 35-41. Portuguesa: Athaide Oliveira I, 153; Barbosa 23; Braga I, 28, 57; Coelho 47. Catalanas: Alcover I, 35-43, VII, 269-304; Ferrer-Ginart I, 53-65; Maspons y Labrós I, 17-21; Salvator, I-II. Italianas: Bertoldo 29; Crane 311-314; De Vries 428; Nerucci 3, 15; Nino III, 16; Pentamerone II, 3; Pitré I, 5, 8. Francesas: Köhler III, 514; RLR III, 402-403; RTP II, 395. Francesa de Luisiana: Fortier 18. Vasconce: Cerquand III, 73. Rumana: Weigand 119. Latinas: *Gesta Romanorum* 124; *Gesta Romanorum* D, 105; *Historia septem sapientum* II, 57-61; *Patrología Latina* CXXXVI, 729. Alemanas: Birlinger 1, I, 435; Busch 9; Grimm 94; Haltrich 46; Hans Sachs FS II, 489-493; Jahn, Schwänzc 76-86; Kehrein II, 99-100; Knoop 77; Lemke II, 41; Meier 28; Pauli 423; Pfaff 71-73; Pröhle 49, 74; Wisser I, 213-217; Wossidlo 988, 3 y 4; ZFDM II, 18; Zingerle 1, 27. Holandesa: *Volkskunde* II, 105. Noruega: De Vries GN 100. Escocesa: Campbell III, 60. Irlandesa: Kennedy, *Fireside Stories* 91-94; Larimine 174-178. Lituanas: Leskien-Brugman 34; Schleicher 3-4. Eslavas: Afanasief RV 153-157; Archiv SP V, 47-50 (cuatro

versiones), etc.»28.

Descripción genérica de las cuatro versiones:

«Estos cuentos pertenecen a un grupo muy numeroso de cuentos de personas extraordinariamente ingeniosas y listas que dan respuestas enigmáticas a las preguntas que se les hacen, resuelven adivinanzas o realizan tareas difíciles, burlándose de reyes, príncipes u otros caballeros principales. Los hay de muchachos listos, Aarne-Thompson 921, 922 (nuestros Cuentos 15 y 13) y de muchachas listas, Aarne-Thompson 875. Nuestras versiones 1-4 pertenecen a este último tipo general»29.

Sigue un resumen del estudio principal a juicio de Espinosa, entre todos los que se han ocupado de este grupo. Aparecen ya los «elementos» numerados y alfabetizados, en este caso según el criterio de De Vries, con vistas a la agrupación teórica en tipos:

«Según De Vries, las versiones por él estudiadas contienen entre unas y otras los siguientes elementos fundamentales:

A1. Un rey u otro caballero principal, buscando una novia con quien casarse o por mera casualidad, se encuentra con una joven ingeniosa y lista.

A2. Un campesino halla en su pedazo de tierra un mortero de oro. Se lo regala al rey a pesar del consejo contrario de su hija, y el rey le manda que encuentre la mano. Se queja por no haber seguido el consejo de su hija y el rey desea verla.

A3. Un caballero y un labrador tienen que resolver adivinanzas. La hija ingeniosa del labrador resuelve las adivinanzas y ayuda a su padre. El rey desea verla.

A4. Un rey u otro caballero principal llega por casualidad a la casa donde vive una joven muy lista y le pregunta dónde está y qué hace su padre, madre, hermano y hermana, respectivamente. La joven da respuestas al parecer inexplicables, que después explica.

Estas mismas preguntas y respuestas se hallan también en Cuentos 15, Aarne-Thompson 921.

A5. Otras introducciones o principios del cuento»30.

Estos tipos, como decíamos, se entienden de dos maneras; según el enclave geográfico-lingüístico (germánicos, románicos, etc.), y, dentro de cada uno de éstos, otros «tipos, más teóricos todavía, según la reunión de elementos que presentan un determinado número de versiones, así:

«Tipos germánicos

Tipo A1, B1, C, el tipo germánico más sencillo. Se halla en nueve versiones.

Tipo A2, B1, C, D, E, el tipo germánico. Se halla en quince

versiones.

Tipo A3, B1, C, D, E. Se halla en ocho versiones.

Tipo A1, B2, C, D, E. Se halla en cuatro versiones.

Tipo A1, B1, B2, C, D, E. Se halla en tres versiones»31.

### Crítica a esta clasificación

Esta clasificación, sin duda útil en su tiempo desde el punto de vista operativo, y que responde a los criterios de la escuela finlandesa, resulta sumamente arbitraria a los ojos de los nuevos métodos, de tal manera que, a partir de Propp, puede considerarse revisable de principio a fin.

Se observará que contiene varios fallos importantes, aun sin tener en cuenta a Propp (cuya teoría luego abordaremos): los elementos, base principal de la clasificación -lo que hoy llamaríamos unidades mínimas- no poseen rasgos pertinentes bien definidos, pues se sitúan al mismo nivel los detalles físicos, las acciones, los personajes, etc. Ello se debe a que, en realidad, la clasificación se ha hecho con arreglo a los materiales disponibles, por mera inducción donde lo único que se refleja con propiedad es el orden en que suceden los hechos. No hay, pues, ninguna hipótesis teórica tras delimitar bien la distinta naturaleza de los elementos y de la cual, por deducción, pudiera obtenerse un método fijo de clasificación que comprendiera a toda nueva versión de futuras recogidas. Por el contrario, el «método» de esta escuela deja el futuro de la investigación al simple añadido de nuevos «elementos», en lo que sería -ya lo es- descomunal inventario con apariencia orgánica.

La ambigüedad e indeterminación que se produce en torno al concepto «elemento» se repite con el concepto «tipo», de doble y distinta acepción, como ya se ha visto. Hubiera sido mucho mejor llamar «variedades» a los «tipos» geográfico-lingüísticos.

Una parte importantísima de todo el estudio se consagra al problema del origen y la transmisión de la serie, con un veredicto francamente decepcionante, por ambiguo:

«En cuanto a los orígenes de nuestro cuento, no cree De Vries que sea posible establecer una relación directa entre Asia y Europa. Las formas más antiguas de India y de otras partes de Asia no están bien desarrolladas, si bien algunas variantes de elementos B y D son muy antiguas. Hay muchos cuentos orientales en los cuales un príncipe prueba a una joven y cuando sale airoso de las pruebas se casa con ella. Pero nuestro cuento no acaba aquí. Ahora es cuando el príncipe tiene una verdadera ocasión para proponer otras pruebas. En una versión árabe moderna, De Vries AsArb 252, el príncipe exige que su mujer dé a luz un día después de su matrimonio. No podemos, sin embargo, considerar a esta versión como el eslabón entre Oriente y Occidente. Hay notables discrepancias. Las versiones balcánicas son muy complicadas y parecen algo imperfectas. Hay algunos elementos

muy antiguos en las versiones orientales y en las balcánicas, pero éstos no están bien desarrollados en las versiones europeas»<sup>32</sup>.

Sobre este punto, sólo cabe decir que ha dejado de interesar por completo en la forma en que apasionó a los folkloristas del XIX y de principio de siglo, y que ha corrido una suerte paralela al tema del origen del lenguaje, el cual es hoy considerado tabú por todas las escuelas. El paralelismo es algo más que una coincidencia, pues todo lo que se refiere al estudio interno de los cuentos populares afecta al estudio gramatical del lenguaje, tal como indica la corriente actual de investigaciones semánticas y sintácticas (Greimas y Todorov, principalmente), a partir de Propp. Ha sido, por cierto, este mismo autor el que, con nuevos criterios, ha vuelto a tratar el delicado tema del origen de los cuentos. De todo ello habremos de tratar más despacio.

Por lo demás, la colección de Espinosa presenta los defectos típicos de estas colecciones, ya mencionados, y que no merecen mayor tratamiento: mezcla del cuento con toda clase de géneros populares, como el chiste, el trabalenguas, la leyenda, etcétera. La imprecisión más importante está, sin embargo, en la teoría, y aparece en la definición de Espinosa: «El tipo de cuento hay que determinarlo no por la presencia de éste o aquel motivo fundamental, sino por la presencia de un grupo de motivos fundamentales expresamente combinados para desarrollar una trama que se ajusta a un plan definido en orden, carácter, manera, etc.»<sup>33</sup>.

### Los cuentos populares de Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero

Es de sobra conocida la intensa labor que desarrolló esta escritora en torno a la cultura popular, dentro de la corriente literaria conocida como «Costumbrismo». En los postulados de esta tendencia no entraba todavía el respeto escrupuloso por las auténticas formas populares, que en realidad no alcanza su apogeo hasta la llegada de la escuela filológica del primer cuarto de este siglo. Por ello resultaría injustamente anacrónico pedirles a los cuentos de Fernán Caballero la autenticidad que hoy exigiríamos. Claro que esta salvedad, desgraciadamente, no los vuelve más útiles a nuestros propósitos.

Aparecen principalmente estos cuentos en el tomo V de las Obras de Fernán Caballero, volumen 140 de la Biblioteca de Autores Españoles, bajo dos epígrafes: «Cuentos y poesías populares andaluces» y «Cuentos de encantamiento». Estos últimos son 22 y se hallan bajo otro epígrafe más general: «Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles»; título que despierta el sentido de la precaución, por estar juntas las cualidades «popular » e «infantil», sin que después se aclare

suficientemente qué diferencias hay entre una y otra. Todos los cuentos han recibido un fuerte tratamiento literario, incluidos los que podrían parecer más «infantiles», como La hormiguita (idéntico al popularísimo hoy La ratita) y, por supuesto, los de encantamiento. Entre estos últimos destacaremos El caballero del Pez, versión de nuestro cuento básico La serpiente de siete cabezas; mantiene bastante bien la estructura narrativa, salvo el final, cuyo arreglo literario es francamente deleznable.

Otro cuento donde se mantienen los motivos con bastante pureza es el que Fernán Caballero titula «Bella-Flor», adaptación muy hermo­seada de un cuento que ya es bellísimo por sí y del que hablamos en los «Casos discutibles» de nuestra clasificación, a propósito de la versión de Espinosa El príncipe español. Es la historia del bienhechor que paga el entierro de un pobre (este motivo aparece en otros cuentos) cuya alma pasa a un caballo, el cual ayuda en todas sus dificultades al caballero y de un modo especial en el rescate de la princesa. Está muy bien recreado el motivo de la transfiguración: tras untarse el caballero con el sudor de su caballo es arrojado a la caldera de aceite hirviendo y de allí sale «hecho un mancebo tan bello y gallardo que todos quedaron asombrados y, más que nadie, Bella-Flor, que se enamoró de él» (p. 205). En la primera serie citada, «Cuentos y poesías populares andaluzas», hay muy pocos cuentos y todos prácticamente irreconocibles para una mirada actual.

#### Los cuentos de la «Biblioteca de Tradiciones Populares»

Don Antonio Machado y Álvarez, padre del poeta Antonio Machado, reservó a los cuentos bastantes páginas de su extensa y trabajosa «Biblioteca de tradiciones populares», entre otros trabajos, desde su óptica de buen folklorista, que estaba como a medio camino entre las exageradas recreaciones de los costumbristas y los escrúpulos de los filólogos venideros. Los cuentos aparecen en los volúmenes I, II, V, VIII y X. Suman un total de cuarenta y cuatro, pertenecientes a diversas regiones, y fueron recogidos en su mayoría por autores distintos a Machado Álvarez, que actuó principalmente como director y orientador de la «Biblioteca». En seguida nos ocuparemos de cada uno de esos volúmenes.

Interesa primero destacar las preocupaciones de orden teórico y metodológico que atribularon al buen don Antonio hace ahora un siglo, y que imaginamos fueron objeto de la atenta observación del poeta, todavía niño, hasta inmortalizarlas en unos versos muy conocidos.

Machado Álvarez llevó al prólogo del volumen V algunas de estas preocupaciones, con fecha del 15 de agosto de 1884, donde reconoce dos momentos diferentes en su concepto de la literatura popular: la krausista (ideológica, interpretativa) y la positivista (darwinista, científica, acopiadora de materiales), separadas por el año 1879 en que empezó a colaborar en la Enciclopedia de Sevilla, con su artículo «Una docena de cuentos, por Don Narciso Campillo». En su primera etapa reconoce «el error

de vestir con forma literaria los cuentos populares, pecado imperdonable en quien no podía aspirar, como Valera en su Pájaro Verde, por ejemplo, a realzar con los encantos de su estilo las producciones del vulgo» (p. 13). No sabemos Si en la última afirmación hay ingenuidad o ironía. Tal vez ambas cosas.

Pero estas preocupaciones apuntan ya en el volumen I, cuya segunda parte va precedido de unas «Advertencias preliminares», donde dice: «A esta clase de público [el no folklorista] debo advertir que no espere hallar otros autores no dedicados a estos estudios», de lo que parece desprenderse que no podía perdonar los excesos de los literatos metidos a folkloristas, salvo que lo hiciesen con la categoría de un Valera, dando así satisfacción al viejo aforismo que dice que en literatura está permitido el plagio, siempre que vaya acompañado de asesinato. Aun así, nos sigue pareciendo que hay cierta ironía cuando se refiere al sofisticado autor de Pepita Jiménez.

A continuación se extiende Machado Álvarez en describirnos su método y su teoría, que, a decir verdad, no fueron mucho más lejos de un comparativismo rudimentario, en permanente tensión emocional entre lo universal y lo propio. Dice: «Llamo concordancias a la simple indicación de aquellos cuentos populares extranjeros que corresponden a los nuestros; notas, a la exposición de las analogías y diferencias que se advierten entre aquellos y los de esta colección, y, por último, observaciones, a las ideas y pensamientos que en mí despierten la lectura de cada cuento y de sus versiones y variantes. Aunque he de poner al fin del libro las fuentes bibliográficas consultadas, quiero indicar aquí las que principalmente han de servirme por ahora, y son las tituladas: Contos populares portugueses, de F. Adolpho Coelho (1879); Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani, de Giuseppe Pitre (1879), y Contes populaires lorrains, de M. Cosquin (1877-1882). Las notas dependerán del número de versiones consultadas sobre cada cuento. De las observaciones dedicaré siempre una al título, otra al argumento, otra a los personajes y otra, por último, a los incidentes del cuento, aceptando, en parte, las resoluciones del comité constituido en la Folk-Lore Society para el estudio de los cuentos populares».

Pero acaso lo más interesante sea su intento de definición: «Llamo cuentos populares españoles a los contenidos en ella [la colección], como Coelho portugueses a los suyos y Cosquin y Pitre lorenenses y sicilianos, respectivamente, a los que han coleccionado, porque están escritos en idioma español; y no por otra causa. La inmensa mayoría de ellos, si no todos, no son oriundos de España y tienen un remoto abolengo. Esto no obstante, al circular en labios de nuestro pueblo o de las naciones y tierras que hablan nuestro idioma, reciben un sello español, cuyo valor histórico importa mucho estudiar y conocer; pues el amor a lo semejante no debe nunca llevarnos a olvidar lo diferente, que es, en éstas como en todas las producciones, lo más difícil de conocer y determinar.

Vayamos ahora a los cuentos que aparecen repartidos en esos cinco volúmenes de la «Biblioteca de tradiciones populares»:

-Vol. I: 12 cuentos: La negra y la tórtola (más conocida como la negra y la paloma, 2.<sup>a</sup> secuencia de uno de nuestros casos discutibles); María la Cenicienta; Don Juan Bolondrón; El príncipe Jalma y El Culebroncito. Estos



cinco proceden de Chile, y fueron recogidos por Th. H. Moore, colaborador del Folk-Lore Magazine. Los demás son: Mariquilla la ministra (recogido por don Alejandro Guichot y Sierra, otro eminente folklorista de la época, socio fundador de «El Folklore Andaluz», sociedad de estudios que trabajó muy unida al «Folklore Frexnense», hasta el punto de que llegaron a disponer de un órgano común de expresión durante algún tiempo: «Folklore Bético-Extremeño», dirigida en Fregenal de la Sierra por don Luis Romero Espinosa); El papagayo del cuento (por don Sergio Hernández, socio honorario del Folklore Frexnense, quien apunta al final de su versión, recogida en Zafra: «Lo reproduzco con la mayor fidelidad, conservando hasta algunas repeticiones y defectos de estilo» -el subrayado es nuestro-); La reina rosa o Tomasito (Guichot, Sevilla); El barquito de oro, de plata y de seda (Da Cipriana Álvarez de Machado, colaboradora de «El Folklore Andaluz» y madre del autor); La sirena (Da Cipriana, recogido en Huelva); El marqués del sol (Guichot, Sevilla); La flor de Lililá (Guichot, Sevilla).

-Vol. II: 3 cuentos, recogidos por Eugenio de Olavarría y Huarte, secretario del Folklore Castellano, en la provincia de Madrid: La mano negra (versión truculenta y literaria de El príncipe encantado; han desaparecido casi todos los elementos maravillosos; puede tratarse incluso de otro cuento asimilado. No se indica la procedencia); La palomita blanca (de nuevo La negra y la paloma, sin indicación de procedencia); Las cerezas (cuento de los que comienzan «Cuando Cristo y San Pedro andaban por el mundo [...]», y que, según Olavarría, «se refieren a sucesos imaginarios acaecidos al Redentor y a su discípulo, sucesos que aprovecha el pueblo para exponer profundas ideas de moral». Es forzoso aclarar que se trata de un cuento absolutamente literario, desarrollado a partir de una leyenda y que no contiene ninguna «idea moral», salvo en la moraleja, acuñada por Olavarría, con bastante poca gracia por cierto: «No despreciar nada ni a nadie». Nada tiene que ver con la anécdota del «cuento», donde se ejemplifica la conveniencia de no desdeñar nada cuando se está en la pura miseria; lejos de toda moral cristiano-burguesa, late aquí el más crudo pragmatismo de un pueblo con hambre de siglos).

-Vol. V: 2 cuentos, al parecer en versión literaria del propio Machado Álvarez: El médico bonito (1871) y El ahorcado a lo divino (1872).  
Inservibles a nuestro propósito.

-Vol. VIII: Consta de dos partes, una dedicada a Galicia y otra a Asturias. La primera, a cargo de Cecilia Schmidt Branco, se titula «A rosa na vida dos poyos», y no contiene ningún cuento. La segunda, a cargo de Giner Arivau, se titula «Folklore de Proaza (contribución al folklore de Asturias)», contiene 3 cuentos: Xuanón del cortezón (historia de la princesa, que, repudiada por su padre, ha de disfrazarse de pavero; hemos encontrado una versión muy similar en la colección «Jiménez», de El Arahál (Sevilla), recogida en 1971); Bernabé (las tres hijas del rey van en busca de aventuras; tras el encuentro con un gigante, el cuento se parece también a Miguelín el valiente, también de la colección «Jiménez»); Juan de Calais (no es maravilloso, pero tiene algunos elementos sueltos que sí lo son). Los tres van seguidos de notas de carácter comparativista.

-Vol. X: 24 cuentos de Extremadura, recogidos por Sergio Hernández de Soto, como «Primera parte: Cuentos de encantamiento», de los ciento

setenta de todas clases que manifiesta en el prólogo haber recogido. Prólogo delicioso, por cierto, escrito en 1885, donde el autor cuenta las vicisitudes de su recopilación y da curiosas noticias de cómo y quiénes eran algunos de sus informantes, que nos ponen de improviso ante una página viva de la historia del pueblo, como parte de lo que el propio autor denomina felizmente «reconstruir, bajo un nuevo plan, la historia de la humanidad» refiriéndose a la tarea de los folkloristas. Gran intuición poseía don Sergio Hernández de Soto para determinar y casi ordenar los que eran cuentos de encantamiento, de entre los 170 de su colección, de manera que muchos de ellos se acercan a nuestros arquetipos. Su buen gusto literario puso lo que faltaba hasta habernos dejado una de las colecciones más aprovechables y gratas en este piélago de libros de valor tan irregular. De forma sucinta, indicaremos la equivalencia de esos cuentos con los modelos de nuestro estudio, más algunas observaciones de otro tipo. No nos detendremos en los que no son maravillosos o están demasiado lejos de serlo:

II La palomita: La negra y la paloma o 2.<sup>a</sup> secuencia de Las tres naranjas del amor.

III Las tres naranjas de un salto: ídem.

III El mágico Palermo: Blancaflor (muy largo y recreado).

IV El castillo de irás y no volverás: el mismo.

V Don Juan jugador: Blancaflor.

VI Fernando: El príncipe encantado, con personajes intercambiados en su función, tal vez porque se ha mezclado con Blancaflor.

VII El rey durmiendo en su lecho: sobre una base similar a La bella durmiente y mezcla de otros cuentos

VIII El príncipe oso: otro «Príncipe encantado», no maravilloso.

XI Los tres leones: sobre fondo de Blancanieves y con muchos elementos de los demás cuentos de esa familia. En otros lugares se recoge como Los tres (dos) toritos.

XVI El pájaro herido: principio de Cenicienta, con desarrollo muy divergente.

XX El castillo de las puertas calás: El príncipe encantado.

XXII Los dos hermanos: excelente versión del famoso cuento de los hermanos Grimm Hänsel y Gretel, que casi no aparece en colecciones posteriores españolas. ¿Se habrá perdido? A diferencia del cuento alemán, es el padre, y no la madre, quien decide deshacerse de los hijos. Hernández de Soto lo compara con versiones portuguesas y brasileñas.

La colección de Aurelio Espinosa (hijo)

Don Aurelio Espinosa (hijo) tuvo la amabilidad de enviarnos desde Stanford una copia manuscrita de parte de su extensa colección de cuentos populares de Castilla, a la que nos hemos referido en varias ocasiones. De ella nos

envió 123 cuentos de encantamiento.

La edición parcial de todos los cuentos, publicada por Espasa-Calpe en 1946, consta de setenta y dos, clasificados en cuatro grupos («Humanos varios», «Ejemplares y religiosos», «De encantamiento» y «De animales»). Los cuentos de encantamiento aparecen en el segundo grupo del manuscrito y contiene cinco apartados: Adversarios sobrenaturales; Esposos y otros parientes sobrenaturales; Tareas y ayudantes sobrenaturales; Objetos mágicos; Varios. Esta clasificación plantea la necesidad de acordar el sentido del término «sobrenatural» con los de «extraordinario», «fantástico», «de encantamiento», o similares, y no necesariamente con «maravilloso», aunque en algunos casos coinciden. Nosotros hemos preferido eliminar de nuestro campo semántico la palabra «sobrenatural», por considerarla demasiado cerca de las religiones no arcaicas, que nada tienen que ver con los cuentos maravillosos.

Nos ha interesado de modo especial la serie de los «Adversarios sobrenaturales» pues presenta buena parte de sus cuentos reagrupados por su orden de sucesión, en estrecha semejanza con nuestra clasificación de cuentos básicos, con lo cual se ha visto reforzada nuestra teoría, que ya estaba trazada cuando recibimos el material de Espinosa (hijo). Sigue habiendo disincidencia en que para este investigador «Juan sin miedo» y algunos otros caben junto a Juan el Oso, Blancaflor y La princesa encantada, mientras que no incluye La adivinanza del pastor.

Al haber sido recogidos en Castilla, estos cuentos plantean menos problemas textuales que la colección de Espinosa (padre), donde el esfuerzo por representar la fonética de cuentos de otras regiones estorba en algunos casos, como el andaluz. Pero también Espinosa (hijo) parece haber actuado sobre aspectos de sintaxis, no esenciales y con bastante buen sentido, hasta permitir una lectura fluida y agradable.

## Otras colecciones

Aparte de las colecciones fundamentales que se citan frecuentemente en este trabajo, hemos acudido a otras muchas de variable calidad, pero, en cualquier caso, inferiores a las fundamentales. No nos parece necesario hablar de todas ellas, sino sólo, y a título de ejemplo, de algunas:

-Constantino Cabal. El sacerdocio del diablo. Madrid, 1928. Además de sus *Del folklore de Asturias. Cuentos, leyendas y tradiciones* (Madrid, 1923) y *Cuentos tradicionales asturianos* (Madrid, 1924), publicó el insigne mitólogo este otro libro de 376 páginas, en realidad recreación literaria de cuentos de brujas y brujos, conjuras y supersticiones de todas clases. Merece la pena traerlo aquí porque incluye un cuento maravilloso, Blancaflor, con una estructura bien conservada a pesar del tratamiento literario que recibe el texto y también por la claridad de su estudio, que el autor elabora en comparación con el mito de Medea, y que constituye una pequeña obra maestra donde la erudición y la poesía no sólo no se estorban, rara avis, sino que se enriquecen.

-José A. Sánchez Pérez, Cien cuentos populares españoles. Madrid, 1942. Bajo un exclusivo propósito divulgativo, el material que presenta este libro es una miscelánea sin orden o clasificación ni siquiera aproximados. La recreación literaria es tan intensa, y con tan sobradas dosis de moralidad gratuita, que vuelven los cuentos muy poco útiles para el quehacer científico.

-Marciano Curiel Merchán. Cuentos extremeños. C. S. I. C. Madrid, 1944. De cierta utilidad en nuestro trabajo, contiene este libro 145 cuentos de muy diversa condición. No hay tampoco orden clasificatorio y los retoques literarios, sin exceso, están hechos con buen gusto. Subraya las palabras y expresiones que considera localismos, sin mucha precisión. Facilita los nombres de los narradores y de los lugares de procedencia -lo que es muy de agradecer dada la reserva habitual de los folkloristas en cuanto a sus fuentes vivas. La mayoría de los cuentos son de Madroñera y de Trujillo (Cáceres). Hay versiones estimables de los cuentos maravillosos básicos.

-Arcadio de Larrea Palacín. Cuentos gaditanos, C. S. I. C. Madrid, 1959. Contiene 40 cuentos sin clasificar -entre los cuales hay algunos chascarrillos-, sin más orden que el que se deriva, según el autor, de «una simple y escueta precedencia cronológica en la recogida». Pese a ello, hay indicios de que el autor quiso agruparlos de alguna manera más o menos próxima a los criterios de la escuela finesa. El mismo reconocimiento de no haber podido consultar el índice de Aarne-Thompson indica que se mueve en la órbita de aquellos criterios. No resulta convincente la explicación que da en torno a una suerte de clasificación natural, debida a los informadores mismos. A lo que parece, los cuentos proceden de Cádiz capital, Vejer de la Frontera y Chiclana, en su totalidad, y forman parte de un acopio más amplio que posee el autor. El estado de las versiones acusa un fuerte deterioro, sobre cuya responsabilidad no nos atrevemos a pronunciarnos. No hay ningún cuento maravilloso completo, sino tres que lo son en parte, degradados y mezclados con otros: IV, Los canutillos de oro; XVIII, El hijo endiablado; XXII, Juanillo el Oso; que quieren ser: El príncipe encantado, Blancaflor y Juan el Oso, respectivamente. Hay elementos maravillosos sueltos en otros cuentos de la colección.

Destacan del conjunto algunos rasgos, en comparación con las colecciones de otras regiones españolas, tales como la franqueza en la descripción de relaciones sexuales (el mismo recopilador los califica de «boccaccianos»), la incorporación de ocurrencias y refranes propios de la gracia común andaluza («Yo no quiero ponerte madrastra, porque hasta la voz la tiene basta»; «Si tu mujer te pide que te tires a un tajo, pídele a Dios que sea bajo»), así como la fórmula introductoria propia de la zona: «Esto era vez de... ».

No es posible establecer una relación entre el mal estado de estos cuentos y la fecha tardía de su recopilación (enero a octubre de 1950), pues muchos de los recogidos por nosotros en la provincia de Sevilla, limítrofe con la de Cádiz, o pertenecientes a la colección inédita, también sevillana, de Alfonso Jiménez Romero, lo fueron con posterioridad a 1972 y presentan mucho mejor aspecto. Aún se podría añadir la comparación con el excelente estado de la mayoría de los cuentos recogidos en Andalucía por Aurelio M. Espinosa, unos treinta años antes, lapso de tiempo que no

representa casi nada en la lentísima evolución de estos materiales.

## Estudios básicos de la escuela finlandesa y su aplicación a los cuentos españoles

El gran impulso dado por la escuela finlandesa a los estudios de los cuentos populares en Europa Occidental y América se basa en dos índices monumentales, a los que se remiten todos los trabajos monográficos realizados de acuerdo con su metodología y sus criterios de clasificación. No estará de más insistir en que nuestro análisis de los cuentos españoles se aparta casi por completo de esa escuela, aunque ha tenido en cuenta sus aportaciones.

1. - El primero de esos índices es *Types of the folktale* (FFG, 3, 1910); del finlandés Antti Aarne, traducido al inglés y ampliado por Stith Thompson en *FF Communications*, Núm. 74, Helsinki, 1928. Es conocido desde esta ocasión bajo el nombre de los dos autores, y manejado en la actualidad por la edición de 1961. La ordenación de este libro es numérica, y las subdivisiones por letras. Las nuevas subdivisiones se han ido haciendo con asteriscos.

Aunque el título del libro anuncia una clasificación por tipos de cuentos, esto sólo sirve para dar nombre a enunciados muy generales de las tres series: I, cuentos de animales; II, cuentos folklóricos ordinarios; III, chanzas y anécdotas. También a las subseries, como por ejemplo: II, A, cuentos de magia. A partir de aquí, las subdivisiones más pequeñas vienen enunciadas por motivos, personajes o acciones, algunos de los cuales coinciden a veces con títulos de cuentos conocidos. Pondremos un ejemplo donde aparecen todos los elementos de esta clasificación:

II Cuentos folklóricos ordinarios

300-479. A. Cuentos de magia

300-399. Adversarios sobrenaturales

300. El dragón asesino

301. Las tres princesas robadas

302. El corazón del ogro en el huevo

303. Los hermanos o gemelos de sangre

...

313. La muchacha como ayudante en la huida del héroe

313.A. La muchacha como ayudante del héroe en su huida

327.A. Hansel y Gretel

327.B. El enano y el gigante

...

408. Las tres naranjas

...

410. La bella durmiente

...

419. Sidi Numan y el perro del zar

Si, por ejemplo, deseamos saber algo sobre el cuento español Blancaflor o la hija del diablo, a través de este índice, no tendremos la suerte de encontrar referencias por el nombre de nuestro personaje, ya que el índice no lo recoge. Habremos de buscar a través de otros motivos, personajes o acciones, como los numerados 313 y 313 A. (Todo lo relativo a este cuento en concreto habrá que rastrearlo entre los números 300-844.)

1.1.- El índice de Antti-Aarne fue usado por Ralph S. Boggs para su *Index of Spanish Folktales* (FF Communications, XXXII, 90. Helsinki, 1930), que añadió secciones, tipos y subtipos a la clasificación matriz. Es esencial para todo investigador de cuentos españoles e hispanoamericanos que quiera rastrear eficazmente en colecciones editadas e incluso inéditas.

Boggs distingue tres períodos en la publicación de cuentos españoles: mediados del siglo XIX; década de los ochenta del mismo siglo, y de 1925 a 1930. Destaca, como es natural, a Fernán Caballero como figura dominante del primer período (a ella y a Antonio Machado Álvarez nos referimos poco más arriba). El segundo, dice, «fue un período de organización de sociedades folkloristas y publicaciones periódicas. En el momento presente (Boggs escribe en 1930 o antes), están apareciendo constantemente obras importantes de Cabal, Espinosa, Llano Roza de Ampudia, etc.» (p. 3-4). Señala también que se están [estaban] realizando muchas traducciones al inglés, al alemán y al francés. La dependencia del índice de Antti-Aarne es tan estrecha que, al no contar con definición de cuento con verdadera utilidad práctica, tuvo que aceptar «todo texto que manifieste la existencia, en la tradición oral española, de material igual o muy análogo al cuerpo de materiales incluidos en el índice de Aarne»<sup>34</sup>. Así llegó a aceptar cuentos literarios cuyos motivos estuvieron preservados, tal como se les conoce en la tradición oral. Aunque a nosotros nos parece arriesgado, quizás no lo sea demasiado para los verdaderos objetivos de Boggs, que no iban mucho más lejos que el de inventariar en España lo que otros miembros de la escuela finesa hacían en otros países.

Advierte, sin embargo, Boggs la gran dificultad que hay a veces en distinguir entre cuento, adivinanza, leyenda, tradición, etc.; y de cómo no es raro que un título prometedor no responda realmente a lo que contiene (de ello podemos dar fe nosotros también). Cita, por ejemplo, los *Cuentos de Andalucía. Cuentos populares*, de L. Domínguez, donde sólo aparecen chistes, ocurrencias, escenas cotidianas. Claro que, en este caso, si Boggs hubiera conocido el verdadero sentido popular-campesino que tiene en Andalucía la palabra «cuento» (por lo menos en una buena parte de Andalucía Occidental), no se habría llamado a engaño. En ese sector, «cuento» es sinónimo de «chiste», que pasa a ser un término de mayor rango social. Lo que en niveles más cultos se llama «chiste» es en la cultura popular-campesina «chascarrillo», si bien este término se acerca más a la salida ingeniosa, la ocurrencia. Con todo, estas distinciones están remitiendo mucho en la actualidad.

Partiendo del mapa lingüístico de la península, Boggs relaciona en su índice, fundamentalmente, colecciones de cuentos de Andalucía, Aragón, Asturias, Extremadura, León, Murcia y las dos Castillas, aunque no faltan referencias catalanas, gallegas y vascas<sup>35</sup>.

Tras una extensa bibliografía, comienza propiamente el índice de Boggs, cuyas notaciones se explican en la «Definición de material» que abre el

libro, a manera de prólogo. La tercera parte del libro, como suele ocurrir en todos los de esta escuela, es un índice por palabras, que proporciona una nueva entrada al mismo material y que resulta a la postre el más útil, si uno se acostumbra a manejarlo.

1.2.- Perteneciente a la misma escuela, y bastante más recientes, el libro de Terrence Leslie Hansen, *The types of the folktale in Cuba, Puerto Rico, The Dominican Republic and Spanish South America*, University of California Press, Los Angeles, 1937.

Excluye, por consiguiente, Centroamérica continental y la parte norteamericana que fue de habla española, para las cuales hay otra bibliografía, que indicamos en la nuestra general. Hansen parece haber encontrado demasiado estrechos los límites del sistema numérico de Aarne-Thompson y de Boggs, de modo especial en lo concerniente a los cuentos de animales. Por ello crea nuevas subdivisiones a base de asteriscos dobles. A veces proporciona referencias del otro gran índice, del que nos ocuparemos en seguida, el de Thompson sólo, que es alfabético y con números entre paréntesis. Conviene tomar precauciones con las referencias al índice de Aarne-Thompson, pues están realizadas sobre la primera edición. A los cuentos populares en Hispanoamérica dedicamos consideraciones de otro tipo en otro lugar.

2.- El segundo gran índice de esta escuela es el *Motif-Index of Folk-Literature*, de Stith Thompson, cuya primera edición (Bloomington, 1932-1936) contiene numerosos errores en las referencias y hay que consultar la edición revisada y ampliada (Indiana University Press, 1955). Nos referimos ampliamente a esta obra monumental, en su posible utilidad para el estudio de los cuentos españoles.

### Sobre la aplicación del índice de Stith Thompson a los cuentos populares españoles

El *Motif-Index of Folk-Literature*, de Thompson, fue ya manejado por Espinosa, con los resultados que se pueden ver en los volúmenes segundo y tercero de la obra de este autor. Allí se señalan las referencias a motivos recogidos por el primero en su monumental índice, es decir, se indican qué elementos de los cuentos españoles aparecen en otros cuentos de las más variadas y lejanas procedencias, a través del inventario de Thompson. No siempre Espinosa acertó a identificar determinados rasgos, aunque es posible que no le interesara hacerlo, o no lo considerase relevante.

No vamos a cuestionar de nuevo la utilidad científica del Index, y sí repetir el estimable valor que tiene como elemento de obligada consulta; consulta de la que siempre se extraen conclusiones, a veces raras, a veces sorprendentes.

Por nuestra parte, hemos consultado la edición revisada y ampliada<sup>36</sup>, donde ya aparecen referencias a la recopilación inédita de Espinosa (hijo), pero no a la del padre, lo cual no deja de ser una extraña laguna.

También se recogen las indicaciones cifradas del libro de Boggs, que sigue siendo clave para futuros investigadores del cuento español.

Nuestra prospección en el Index se ha basado en una doble investigación, por vía de hipótesis. La primera la hemos apoyado en la constatación de que el cuento de Blancaflor (ver arquetipo) es el más rico en elementos sexuales, y hemos querido ver qué elementos de los relacionados por Thompson como sexuales podrían iluminar el sentido del cuento español. La segunda hipótesis la hemos basado en una investigación por muestreo, de la siguiente forma: elegimos al azar treinta motivos de las más diversas versiones del mismo cuento (Blancaflor) en su mayoría, y de otros cuentos algo menos extendidos a nuestro territorio. Hemos comprobado después cuántos de ellos están recogidos por Thompson y en qué grado de aproximación. Los resultados de ambos métodos son los siguientes:

A la primera hipótesis

En el apartado «Sexual» (Thompson VI, 691), sólo tres, de las diecisiete que contiene, podrían ilustrar el cuento español elegido. Son las siguientes:

G 302.7.1. Relaciones sexuales entre seres humanos y demonios<sup>37</sup>.

(Sólo remite a una colección judía).

D 1335.5.1. Anillo mágico proporciona prueba sexual.

K 1512.1. Dedo cortado prueba la castidad de la esposa.

Las relacionamos por orden de aproximación estimada a los motivos españoles. En realidad sólo el tercero nos parece realmente próximo, salvando que en el cuento español no es dedo cortado sino dedo disminuido («manco», «curro», dan las versiones directas). En cuanto a que simbolice una prueba de castidad, nos remitimos simplemente a la interpretación psicoanalítica de estos cuentos<sup>38</sup>. Cuantitativamente, pues, tenemos un 17,5 % de motivos españoles que podrían iluminarse por el índice de Thompson, aunque cualitativamente aún habría que reducir bastante esa cifra.

En un epígrafe más concreto, Sexual Intercourse (Thompson, VI, p. 691), sólo encontramos otras dos referencias aplicables a nuestro propósito, de las veintinueve que allí aparecen, lo que representa un porcentaje mucho más bajo que el anterior. En este caso una de las referencias recoge un motivo español, junto a otros irlandeses e ingleses. Así:

D 565.5 Transformación mediante beso. Español: Boggs FFCXC 56 N.º 408 A; Mito irlandés; Cross; Inglés: Child V 499 s.v.

Es evidente que se trata de una forma atenuada (censurada, cabría decir) del motivo anterior en la serie de Thompson, donde la transformación se produce por relación sexual directa, y que sólo recoge de un mito irlandés.

El otro motivo relacionado con análogos españoles -siempre por estimación- cae más alejado:

H 347 Prueba del aspirante: casarse con la princesa sin dormir con ella. (Da referencias indias e italianas).

Es un deseo expresado por el demonio en un cuento español, versión



recogida por nosotros en 1974.

A la segunda hipótesis

Los motivos elegidos al azar fueron los siguientes<sup>39</sup>:

Anillo para hacer dormir [104]

D 1364.29. Toque de anillo para hacer dormir.

(Islandia).

Piedra de dolor [104]

(No aparece).

Cuchillo de amor [104]

(No aparece).

Echarse sal en el cuerpo [109]

(No aparece a primera vista, aunque pudiera estar comprendido en otros similares).

Tener una estrella en la frente [112, 119]

H 71.1. Estrella en la frente como signo de realeza. Español: Espinosa Jr. N.º 137 (entre otras referencias).

Dedo que se da a chupar por el ojo de una cerradura [114]

G 332.1. El ogro chupa el dedo de la víctima y se bebe toda su sangre. (Remite a una colección de cuentos indios y otra vez a los españoles de Espinosa (hijo); falta la peculiaridad de la cerradura).

Reconocimiento por un dedo menguado (varios cuentos de la serie «Blancaflor»)

H 57.2. Reconocimiento por la falta de un dedo. (De nuevo remite a Espinosa (hijo), entre otros, si bien es en la colección del padre donde aparece la peculiaridad del dedo «manco» o «curro», y no del dedo que falta).

Hombre que lleva un gorro colorado, generalmente el diablo [117]

(Son muchos los personajes que pueden lucir este atavío, ya sean demonios, ogros o duendes familiares, «trasgos» en Asturias).

Caja de cristal, como ataúd de Blancanieves [116] F 852. 1. Ataúd de cristal. Type 709; Bolte y Polivka I, I, 450 ff., III 261.

D 2185. El mago lleva a la mujer en un ataúd de cristal.

Y cuatro referencias más, en ninguna de las cuales aparece exactamente el motivo español, que es, sin embargo, común a la mayoría de las versiones europeas, incluida la alemana de Grimm.

Alfiler clavado en la cabeza de la paloma, resultado de un encantamiento [114 y 120]

D 765.1.2. Desencantamiento por extracción de un alfiler mágico.

Español: Boggs FFC XC 59, 62 N.os 435.449, entre otras. Pero ninguna en el sentido inverso, el encantamiento por clavar un alfiler, etc.:

D 582. Transformación por alfiler mágico clavado en la cabeza.

(En ninguna de las dos referencias hay alusión a ninguna paloma).

Tres naranjas [120 y 121]

(Ninguna referencia al caso español, o aproximada, ni siquiera a través

de «magic apple»).

Anillo restregado libera un auxiliar mágico [122]

Hay varias referencias del mismo cariz, todas emparentadas con el motivo de la lámpara maravillosa, pero ninguna invita a pensar en un caso ciertamente cercano al español.

Sortija caída al mar ha de ser recuperada [122 y otros]

H 1132.1.1. Recuperación del anillo perdido en el mar. (Pocas veces se puede identificar con tanta exactitud un motivo español en el índice de Thompson, que da referencias de múltiples colecciones).

Dedo perdido [122]

(Puede decirse lo mismo que en el número 7, aunque la imprecisión de las semejanzas nos parece aquí mayor)<sup>40</sup>

Dos caballos, el del pensamiento y el del viento.

Ninguna referencia concreta. Las más aproximadas son:

A 171.1. Dios cabalga sobre un caballo rápido como el viento.

F 963.1. El viento sirve de caballo a Salomón y lo lleva a todas partes.

El abrazo del olvido. Los más próximos son:

D 2004.2. Beso del olvido.

D 2004.2.1. El lamido de un perro produce olvido. En ninguno de los dos casos hay tal abrazo. En algunos cuentos españoles el causante es un perro, pero no interviene la acción de lamer.

Novia recordada por intervención de unos muñecos

D 2006.1.6. La novia olvidada es recordada a través de un muñeco. Sólo da una referencia escandinava y sin embargo es motivo actualmente vivo en Andalucía.

Tocar la guitarra para ayudar al auxiliar a cumplir su tarea [123]

La guitarra no aparece en Thompson, y entre las funciones de los instrumentos musicales, ninguna que sugiera el caso español.

Tres salivas habladoras [122, 123]

No aparece en Thompson con la función que tiene en los cuentos españoles (engañar al demonio en la huida de los héroes).

En Thompson las salivas tienen casi siempre una función sexual, y el más parecido al español podría ser: R 135.0.1. La esposa secuestrada deja un rastro al marido mediante salivas habladoras.

Pellejos de vino simulan cuerpos humanos.

No aparece la palabra, «wine-skin», aunque existe en inglés.

Tres ascuas se convierten en varita mágica [126]

No aparece.

Tirar de hierbas que son la cabellera de un encantado (varios cuentos)

Los más próximos son:

D 1312.3. Hierba habladora da un consejo.

A 2611.6.1. Hierba que brota del cabello de persona asesinada.

Un sapo lleva comida a un niño enterrado debajo de la cama [127]

B 535.0.6. Sapo como nodriza (En la India y entre los indios chiriguano).

Cenizas vertidas de una calabaza se convierten en un puente de oro [127]

No aparece.

Zapatos de hierro han de ser gastados de tanto andar, como castigo, hasta encontrar a otro [127]

H 241. Zapatos gastados como prueba de un largo viaje.  
Q 502.2. Castigo: errar hasta gastar zapatos de hierro. Curiosamente, el motivo español es como la suma semántica de ambos.  
Bellota como objeto maravilloso (varios cuentos)  
D 985.4. y D 1667.2. Bellota mágica.  
Nuez como objeto maravilloso (varios cuentos)  
D 431.11. Nuez transformada en persona.  
Dormideras suministradas para apartar a un personaje de la acción (varios cuentos.)  
No aparece, tal vez debido a la excesiva frecuencia de este motivo.  
Dos llaves, una perdida y otra nueva, para abrir un baúl (varios)  
No aparece.  
Sombrero que se convierte en paloma (varios).  
No aparece a primera vista.

Como se habrá podido observar, no siempre es posible afirmar categóricamente que tal o cual motivo no está comprendido en el índice de Thompson, pues la complejidad de los matices recogidos de tantas colecciones ha obligado sin duda al autor a sintetizar de tal modo que, en ocasiones, la generalidad del título oculta tanto como enseña, se podría decir. Es lo mismo que ocurre con la generalización de las acciones, que estudiamos más adelante en el sistema de Propp: «robar» es más concreto que «fechoría», pero menos que «robar el objeto mágico». También entre «caja de cristal para transportar a Blancanieves» y «ataúd de cristal para mujer» hay muchas diferencias de matiz, y no se sabe cuál o cuáles serían importantes para un estudio. No es sólo cuestión de las limitaciones obligadas de todo inventario, sino de qué se quiere inventariar. La utilidad de un instrumento de tal magnitud es, en consecuencia, inexcusable para ciertos trabajos, como los de buscar y establecer cada vez mayor número de parentescos entre cuentos de las más diversas procedencias. También para rastrear el desarrollo de un determinado cuento, sobre todo en el espacio. Para aplicar a esta evolución la dimensión temporal, que a menudo tienta a estos estudios, habría que establecer unos criterios acerca de la antigüedad entre las distintas versiones de un motivo, cosa bastante ardua, si se tiene en cuenta que la diferencia de una versión respecto de otra obedece a menudo a razones sociales, es decir, espaciales, y no históricas, temporales. Es, con todo, una tarea a considerar.

Se echa de ver, por otra parte, que la monumentalidad de este inventario, susceptible de ser incrementado sin cesar con las aportaciones de nuevas colecciones (por ejemplo, los españoles de Espinosa, y otras muchas de nuestro país), obedece fielmente al criterio histórico-geográfico que preside la escuela finesa, bien distinto del que en este trabajo intentamos aplicar. La pregunta es inevitable: ¿qué utilización científica real tiene un monumento de estas proporciones? Sin deseos de dar una respuesta negativa -ya hemos apuntado hace un momento algunas utilidades posibles-, podríamos responder que la misma utilización que pueda tener un buen diccionario con algunos datos etimológicos para una investigación de lingüística descriptiva. Pero sinceramente sospechamos que puede dar de sí algo más importante en el dominio de la semántica y de las relaciones de ésta con la sintaxis y con la gramática del texto. Para

ello habría que seleccionar de todos los motivos inventariados aquellos que representan una acción, y no un personaje ni los muchos elementos estáticos que aparecen en un cuento (vestimentas, colores, animales, etc.). La promiscuidad de acciones, personajes y cosas es lo que produce verdadero horror a los ojos de una mirada semiótica. A partir de ahí, sería posible aprovechar el índice de Thompson para tratar de ver la estructura semántica de un tipo de cuentos, incluidas las relaciones de unos contenidos con otros; de ahí, una posible gramática general, etc. El resultado posiblemente nos acercaría al modelo funcional de Propp-Greimas, sólo que por un camino infinitamente más complejo, del que sin duda se obtendrían informaciones secundarias insospechadas. Estas son las que se adivinan a simple vista, cuando se constata el parecido de un motivo español vivo en 1978 con los de las más antiguas y raras procedencias, abriendo interminables preguntas para un asombro sin límites. Un análisis cuantitativo de la confrontación entre los motivos españoles y los registrados por Thompson refleja lo siguiente: sólo siete, de los treinta que tomamos al azar, pueden considerarse idénticos, salvo pequeños matices. Es decir, un 25 %. Doce podemos considerarlos aproximados en diverso grado, es decir, un 40 %. Y once no aparecen en el mencionado índice, es decir, 36 %. Podrá parecer que hemos tomado una base estadística demasiado reducida, pero si tenemos en cuenta que, en su mayoría, los motivos elegidos pertenecen a cuentos muy conocidos en todas partes, creemos que el resultado de la confrontación revela un estado de cosas suficientemente expresivo. Por ejemplo, si reparamos en el hecho de que nuestra Blancanieves dormida es transportada por sus amigos en un ataúd de cristal, y que este detalle no aparece registrado por Thompson, pueden obtenerse dos conclusiones igualmente importantes: o bien el índice de Thompson no ha logrado o no ha querido recoger ese detalle; o bien sólo en los cuentos españoles Blancanieves es transportada de aquella manera, cosa que es absolutamente falsa. En cualquiera de los dos casos, sin embargo, nuestra pregunta sería la misma: ¿para qué sirve saber eso? A los folkloristas puede resultarles sumamente útil, en su laboriosa tarea comparativista, justificable en sí misma. A ello, en definitiva, ha conducido el viejo sueño de alcanzar los prototipos del cuento, como antaño la debatida cuestión del origen del lenguaje, que a nadie importa ya.

\* \* \*

Otros estudios de esta escuela, tenidos en cuenta por los que la han seguido en el ámbito hispánico, se deben a Walter Anderson, Helge Holmström, Christiansen, Krohn y otros, citados fundamentalmente en los trabajos de Aurelio Espinosa.

La obra de Bolte-Polivka sobre los cuentos de Grimm

Sería injusto no hacer alguna alusión a otro estudio de grandes dimensiones, fundamento de lo que podríamos llamar escuela germánica, pero que en realidad se convirtió con los años en una rama de la escuela finlandesa. Se trata de *Ammerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*<sup>41</sup>, realizada con el exclusivo propósito de estudiar los cuentos de los hermanos Grimm, estableciendo el tipo fundamental y sus variantes europeas. De esta obra nos dice Espinosa: «Es de carácter objetivo, de valor definitivo para los cuentos de Grimm, y puede servir de guía para toda clase de cuentos de cualquier país. Como muchos de los cuentos de Grimm son versiones de tipos muy bien conocidos en la tradición general de Europa, la obra de Bolte-Polivka es en conjunto el estudio más importante que hasta ahora se ha hecho sobre clasificación de los cuentos occidentales, según sus actuales elementos constituyentes. Se citan y estudian además las versiones literarias conocidas en Oriente y Occidente, pero no tratan los autores de establecer tipos teóricos primitivos o fuentes antiguas definitivas»<sup>42</sup>.

Fácilmente se comprende que tiene todas las grandezas y todas las miserias que se derivan de haberse apoyado en una sola colección, aunque ésta sea la de los hermanos Grimm. La tiranía ejercida por esta colección en toda Europa (si se nos permite expresarnos de esta manera) no debe extenderse al estudio de Bolte-Polivka. Sólo desde nuestro punto de vista implicará la consagración teórica de versiones de cuentos maravillosos básicos enormemente deteriorados y degradados en la colección de Grimm, como por ejemplo *El burrito* o *La historia del pescador y su mujer*, que están muy lejos de sus arquetipos respectivos: *El príncipe encantado* y *La serpiente de siete cabezas*.

Breve descripción de los estudios más importantes de la escuela rusa, y sus críticos; con observaciones acerca de otras formas narrativas

1928: Vladimir Propp: *Morfología del cuento* y *Las transformaciones del cuento maravilloso*

*La Morfología del cuento* (*Morfologija Skazky*) se abre, en su traducción española de María Lourdes Ortiz<sup>43</sup>, con una importante aclaración de la traductora, donde se nos advierte que ha basado su trabajo en la edición francesa de 1970, basada a su vez en la segunda edición rusa (1968), revisada y ampliada por el propio autor cuarenta años después de su primera edición. Es importante la aclaración, porque las traducciones inglesas e italiana, al menos las primeras, se basaron en la edición original rusa de 1928, y son de 1958-1968 y 1966, respectivamente. Eso

puede ayudarnos a valorar los estudios de Greimas a partir de Propp, pues el francés trabajó inicialmente sobre la primera edición inglesa, es decir, no sobre las revisiones y ampliaciones del mismo Propp.

Viene a continuación un Prefacio, con una larga cita de Goethe que ya plantea la gran duda del estructuralismo acerca de la utilidad de los estudios morfológicos y de las operaciones mentales que hay que realizar para «comparar los fenómenos». De alguna manera, la poderosa intuición de Goethe afecta a otra cuestión esencial, cual es la verdadera condición de la estructura, en dónde se hallan en realidad, si en la mente del investigador o en las cosas. Por fortuna, el genio alemán nos redime de tan angustioso y romántico dilema con una apelación de sereno humanismo: «tales operaciones son conformes a la naturaleza humana y le son agradables». Bien mirado, nadie ha descubierto una justificación mejor a las actividades de las llamadas ciencias humanas.

Habrà merecido la pena esta divagación en torno a la propia cita de Goethe (de todos modos Goethe traducido nunca resulta demasiado interesante) si con ello nos acercamos al clima científico en que está concebido al trabajo de Vladimir Propp; no es éste otro que el de una sincera conciencia de las limitaciones humanas en su esfuerzo, sólo superables por la intensidad y por la perfección del esfuerzo mismo, esto es, por la calidad científica de un quehacer aparentemente baladí como parecía a priori investigar la composición interna de los cuentos maravillosos rusos. Sólo así se explica el alcance espectacular que tuvo su trabajo al cabo de los años. También aquí se ha de notar la radical diferencia que ya lo separa de las actitudes de los folkloristas decimonónicos.

A continuación expone Propp la delimitación de su objeto, que es el de los cuentos maravillosos, «los cuentos en el sentido propio de esta palabra» (p. 13), a los únicos que concede cualidades estructurales como para un estudio rigurosamente científico. Describe las distintas versiones del trabajo, hasta lograr una que, sin dejar de ser rigurosa, puede ser entendida por los no especialistas. Advierte de las diferencias que hay entre sus dos ediciones y entre las referencias a la recopilación de Afanasiev (que es el equivalente a nuestro Espinosa), es decir, al corpus fundamental de cuentos recogidos<sup>44</sup>.

El capítulo primero trata de la historia del problema. Va precedido también de una cita de Goethe que representa una defensa de los fundamentos de toda ciencia y una precaución contra el derroche de los continuadores. Merecerá la pena citar las primeras líneas de este capítulo:

«A finales del primer tercio de nuestro siglo, la lista de las publicaciones científicas dedicadas al cuento no era muy rica. Aparte de que se editaba muy poco sobre el tema, las bibliografías tenían el siguiente aspecto: se publicaban sobre todo textos; los trabajos sobre tal o cual tema particular eran bastante numerosos; las obras generales eran relativamente raras. Las que existían, tenían un carácter de diletantismo filosófico en la mayoría de los casos, y estaban desprovistas de rigor científico. Hacían pensar en los trabajos de los eruditos filósofos de la naturaleza del siglo pasado, cuando lo que hacía falta eran observaciones, análisis y conclusiones precisas»<sup>45</sup>.

Discute Propp que «el callejón sin salida» (sic) en que se encuentra el estudio de los cuentos en los años veinte de nuestro siglo se debiera, como algunos pensaban, a la falta de material, pues sólo las colecciones impresas que aparecen ya en la bibliografía de las Notas sobre los cuentos de los hermanos Grimm, de Bolte y Polivka, contiene más de mil doscientos títulos. Hay que añadir todas las colecciones inéditas (en España tenemos buen ejemplo de ello). No es, pues, problema de falta de cuentos, sino de falta de método.

Ante esta falta de método Propp plantea las posibilidades con claridad meridiana:

«Es incontestable que se pueden estudiar los fenómenos y los objetos que nos rodean desde el punto de vista de su origen, o desde el punto de vista de los procesos y de las transformaciones a que están sometidos. Hay otra evidencia más que no precisa demostración alguna: no se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir este fenómeno»<sup>46</sup>. De esta forma tan sencilla, Propp toma partido por lo que va a permitir el desarrollo del estructuralismo lingüístico y su aportación teórica a las demás ciencias, tanto en Rusia, (a partir de los formalistas y de su actuación en países occidentales como Francia o Estados Unidos), como en otros países, principalmente Dinamarca.

Rechaza Propp, por diversas razones, las distintas tendencias metodológicas, todas las cuales conducen a algún tipo de ambigüedad, redundancia o imprecisión. La más confusa de todas le parece la división por temas, tipos y motivos, aunque le reconoce su alto valor operativo. De un modo particular, valora el gran esfuerzo de Aarne cuyo índice temático ha alcanzado valor internacional para cifrar los cuentos de todo el mundo. El porqué de las refutaciones de Propp al carácter científico de ésta y de otras listas, entra de lleno en la discusión metodológica que abordaremos en el siguiente capítulo. La conclusión de todas estas escuelas o tendencias viene a ser para Propp una evidente tautología, que, al respecto de Volkov, expresa no sin cierto humorismo: «La única conclusión que de él se saca es la afirmación de que los cuentos parecidos se parecen, lo cual no lleva a ninguna parte ni sirve para nada»<sup>47</sup>. Y más adelante: «Igual que todos los ríos van a dar a la mar, todos los problemas del estudio de los cuentos deben conducir al fin a la solución de ese problema esencial que sigue siempre planteado, el de la similitud de los cuentos del mundo entero. ¿Cómo explicar que la historia de la reina-rana se parezca en Rusia, en Alemania, en Francia, en la India, entre los indios americanos y en Nueva Zelanda, cuando no puede probarse históricamente ningún contacto entre esos pueblos?»<sup>48</sup>.

En el capítulo segundo, «Método y Materia», figura también una cita de Goethe, esta ya definitivamente asombrosa, por su modernidad y exactitud: «Yo estaba absolutamente convencido de que un tipo general, fundado en transformaciones, pasa por todos los seres orgánicos, y que se le puede observar fácilmente en todas sus partes en cualquier corte medio». Desde el geólogo al antropólogo, cualquier científico volvería a suscribir ese presentimiento del inmortal, si bien hay que guardar ciertas reservas

sobre el carácter organicista de esta especie de ciencia general, que también ha llevado a situaciones sin salida. De ello hablaremos después. Como buen científico, el folclorista ruso parte de una hipótesis de trabajo, que es al mismo tiempo una definición empírica, entendiendo por cuentos maravillosos los que están clasificados en el índice de Arne Thompson entre los números 300 y 479. (Véase, para la definición, la nota 122 de este trabajo.)

Diversas observaciones le llevarán a la conclusión de que la verdadera unidad mínima indivisible de estos relatos no es ni el personaje, ni los temas o motivos, sino la función: «Por función entendemos la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga»<sup>49</sup>. En este capítulo, el más importante para la discusión del método, se enuncian también las distintas propiedades de las funciones, en cuanto a su orden y a su agrupamiento. Son éstas:

1.- Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento. (Obsérvese el parecido terminológico y del procedimiento lógico con los principios de la gramática transformacional).

2.- El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.

3.- La sucesión de las funciones es siempre idéntica.

4.- Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura<sup>50</sup>.

Poco antes ha dicho también: «Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a [estas leyes]»<sup>51</sup>.

Estas cuatro tesis, su demostración y su desarrollo, constituyen a partir de aquí el resto del libro.

El capítulo tercero trata de cuáles son esas acciones fundamentales de los personajes, es decir, las funciones. Propp llegó a aislar treinta y una, a las que hay que añadir seis que se pueden repetir (de la VIII a la XIV), entre la XXII y la XXIII. Estas seis van numeradas con símbolos romanos. Las siete primeras funciones se identifican con las ocho primeras letras griegas, más la situación inicial, alfa, que no tiene número. Las demás, con diversos caracteres latinos o símbolos arbitrarios. Todas las funciones poseen, además, una definición que representa lo esencial de la acción. El conjunto es como sigue:

Situación inicial. a

I Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Alejamiento

b

II Recae sobre el protagonista una prohibición. Prohibición g

III Se transgrede la prohibición. Transgresión d

IV El agresor intenta obtener noticias. Interrogatorio e

V El agresor recibe informaciones sobre su víctima. Información c

VI El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. Engaño h

VII La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar.

Complicidad q

VIII El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios. Fechoría A



VIII-a Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. Carencia. a  
 IX Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: mediación, momento de transición B  
 X El héroe buscador acepta o decide actuar. Principio de la acción contraria C  
 XI El héroe se va de su casa. Partida &#8593;  
 XII El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Primera función del donante D  
 XIII El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante. Reacción del héroe E  
 XIV El objeto mágico pasa a disposición del héroe. Recepción del objeto mágico F  
 XV El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. Desplazamiento G  
 XVI El héroe y su agresor se enfrentan en un combate. Combate H  
 XVII El héroe recibe una marca. Marca I  
 XVIII El agresor es vencido. Victoria J  
 XIX La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Reparación K  
 XX El héroe regresa. La vuelta &#8593;  
 XXI El héroe es perseguido. Persecución Pr  
 El héroe auxiliado. Socorro Rs  
 VIII bis Los hermanos quitan a Iván el objeto que lleva o la persona que transporta (Fechoría A)  
 X-XI bis El héroe vuelve a partir, vuelve a emprender una búsqueda (C&#8593;)  
 XII bis El héroe padece de nuevo las acciones que le llevan a recibir un objeto mágico (D)  
 XIII bis Nueva reacción del héroe ante las acciones del futuro donante (E)  
 XIV bis Se pone a disposición del héroe un nuevo objeto mágico (F)  
 XXIII El héroe llega de incógnito a su casa a otra comarca. Llegada de incógnito O  
 XXIV Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas. Pretensiones engañosas L  
 XXV Se propone al héroe una tarea difícil. Tarea difícil M  
 XXVI La tarea es realizada. Tarea cumplida N  
 XXVII El héroe es reconocido. Reconocimiento Q  
 XXVIII El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado. Descubrimiento Ex  
 XXIX El héroe recibe una nueva apariencia. Transformación T  
 XXX El falso héroe o el agresor es castigado. Castigo U  
 XXXI El falso héroe se casa y asciende al trono. Matrimonio W°  
 Elementos oscuros

Cada función, después de su enunciado, numeración y simbolización, va seguida de las distintas variantes que puede presentar en los cuentos,

agrupadas a su vez por afinidades en algo que a Propp le parece esencial. Estos grupos llevan un número latino, que aparecerá como potencia de la letra griega o latina. Cada una de las variantes lleva un número entre paréntesis, que corresponde al número del cuento en la colección de Afanasiev, por la edición soviética, es decir, posterior a la Revolución. Veamos como ejemplo el de la primera función:

«I. uno de los miembros de la familia se aleja de la casa  
(definición: alejamiento, designado con b)

1.- El alejamiento puede ser el de una persona de la generación adulta. Los padres se van a trabajar (113). "El príncipe tuvo que partir para un largo viaje, abandonar a su mujer y dejarla entre gentes extrañas" (265). "Partió (el mercader) a países extranjeros" (197). Las formas habituales del alejamiento son: para ir a trabajar, al bosque, para dedicarse al comercio, a la guerra, "para ocuparse de sus asuntos" (b1).

2.- La muerte de los padres representa una forma reforzada del alejamiento (b2).

3.- A veces son los primeros de la generación joven los que se alejan. Se van a hacer una visita (101), para ir a pescar (108), de paseo (137), a buscar fresas (224)»52.

Así, cuando un miembro joven de la familia se aleja de la casa en busca de fresas, se representa como b3 y está al principio del cuento número 224 de la colección rusa de Afanasiev.

El capítulo cuarto trata de las asimilaciones y de la doble significación morfológica de la misma función. Propp se plantea cómo definir funciones que aparecen idénticas por su contenido, y que sin embargo están en distintos momentos de la narración. Esta asimilación formal es ciertamente peligrosa, pues puede llegar a confundir funciones que en modo alguno significan lo mismo en el proceso narrativo. Veamos el ejemplo de Propp:

«Tomemos el siguiente caso (160): Iván pide un caballo a Baba Yaga. Ella le propone que elija, entre una manada de caballos idénticos, el mejor potro. Entonces él elige el mejor grano y coge un caballo. El episodio en el caso de Baba Yaga representa la prueba a que el donante somete al protagonista, seguida de la donación del objeto mágico. Pero en otro cuento (219) el protagonista quiere casarse con la hija de una ondina, que exige que elija su novia entre doce doncellas idénticas. ¿Puede definirse este episodio como una prueba a la que el donante somete al héroe? Es evidente que a pesar de la identidad de la acción nos encontramos ante un elemento absolutamente diferente: se trata en este caso de la difícil tarea que se impone en el momento de la petición de matrimonio»53.

La única norma para conducirse sin error es examinar qué ocurre a continuación de la acción que podría ser identificada como distintas funciones. La consecuencia de la acción resulta, pues, esencial, y ello le

confiere un valor importantísimo a la cadena sintagmática del relato, a su «sintaxis», razón por la cual puede decirse que ésta es la verdadera base estructural del cuento y superior, por tanto, a la semántica. Con esto nos situamos ya en puertas de la discusión de las aplicaciones que ha tenido la teoría de Propp en la teoría lingüística general.

El capítulo quinto se titula «Algunos otros elementos del cuento», y en él se habla de «elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones», que son informaciones secundarias que ligan unas funciones a otras y que pueden aparecer o no, pero que constituyen en todo caso «un sistema de información que produce a veces formas extraordinariamente sorprendentes desde el punto de vista de la estética»<sup>54</sup>. Es curioso que muy pocas veces, y ésta es una de ellas, Propp alude a los componentes estéticos del cuento; casi nunca por motivos externos y nunca por razones de estilo. La forma lingüística parece como si no existiera para nuestro autor, lo cual es perfectamente coherente desde el punto de vista semiológico. La estética del cuento popular se sitúa, por consiguiente, en estructuras secundarias de información, exactamente igual a lo que ocurre en el mensaje publicitario, con la diferencia de que aquí la información secundaria, camuflada o subliminal, también es principal en la intención del comunicante, pues en ella se basa el éxito de la propaganda. De todas formas, en el mensaje publicitario, como en la novela burguesa también, esta información «secundaria-pero-principal» no es acción sino que se desprende de la acción como un valor abstracto (justicia, amor, seguridad, elegancia, confort, etc.), a todo lo cual hemos llamado paradigma en otro lugar, por cuanto su estructuración no es paralela al desarrollo de la intriga, sino que se articula semánticamente en forma de funciones binarias que actúan a través de cualesquiera elementos del relato aunque su soporte principal es la lógica del argumento. Las tres formas del relato apuntadas (cuento, mensaje publicitario, novela burguesa) coinciden no obstante en que toda su información secundaria constituye un importante fenómeno para la observación estética, al que en el mismo lugar aludido hemos dado la denominación general de «belleza oculta del sistema»<sup>55</sup>. Veamos algunos ejemplos señalados por Propp:

«La información se intercala entre las más diversas funciones. He aquí algunos ejemplos: la princesa raptada envía a sus parientes un perrito que lleva una carta en la que indica que podría ser salvada por Kojémiaka (vínculo entre el mal causado y el envío del héroe, entre A y B). El rey conoce así la existencia del héroe. Esta información concerniente al héroe puede ser coloreada con matices afectivos diferentes. Las murmuraciones de los envidiosos constituyen una de sus formas específicas ("parece que se vanagloria", etc.); implican que se envíe al héroe. Además (192) en algunos casos el héroe se vanagloria efectivamente de su fuerza. Las quejas, en algunos casos, juegan el mismo papel.

Esta información toma a veces el aspecto de un diálogo. El cuento ha elaborado las formas canónicas de toda una serie de diálogos semejantes. Para que el donante pueda transmitir su objeto mágico, debe conocer lo que ha sucedido. De ahí proviene el diálogo de Baba Yaga con Iván. De la misma forma el auxiliar mágico debe conocer la fechoría antes de actuar; por eso se produce el característico

diálogo de Iván con su caballo o con sus otros ayudantes. Por muy diversos que sean los ejemplos citados, todos tienen un rasgo común: un personaje se entera de algo por mediación de otro y esto vincula la función precedente con la que viene a continuación»<sup>56</sup>.

Esta cualidad narrativa de la información es común también a todas las formas de relato. En el sistema de Roland Barthes se denominan funciones integradoras, en oposición a las funciones distribucionales (acciones principales), a todos los indicios que proyectan su utilidad para «más tarde» en correlación con otro momento del relato. Entre las integradoras del cuento popular se halla información de un personaje a otro sobre aspectos no fundamentales de la historia, pero que permite el enlace de las funciones principales, o funciones propiamente dichas. Algo que distingue fuertemente al relato literario del relato popular es la gran cantidad de estos «indicios» narrativos en el primero, frente a la pobreza en el segundo, donde, además, se hallan inmediatamente encadenados a la acción. Ello se corresponde seguramente con una diferencia entre los oyentes respectivos. El primero, lector culto, puede conservar en su mente los efectos dilatorios de un indicio narrativo cualquiera (un objeto sin importancia aparente, en el relato policíaco, por ejemplo); el segundo, oyente no culto, apenas posee esta capacidad; ni siquiera tiene el texto a mano.

Hay en este capítulo quinto dos apartados más: los «elementos que favorecen la triplicación» y las «motivaciones».

Del primero, que se refiere a un rasgo importantísimo y universal de los cuentos como es que muchos aspectos se presentan en número de tres, señala Propp que puede afectar lo mismo a caracteres atributivos (dragón de las tres cabezas), como a ciertas funciones (tres pruebas que ha de superar el héroe), como a personajes (tres hijas del rey), etc. Pero lo importante es la aparición en el relato de elementos no estrictamente necesarios en el desarrollo argumental, salvo porque sean favorecedores del número tres; así, el héroe puede fallar dos veces intentando hacerse merecedor del objeto mágico (cuya entrega sí es una función principal), y conseguirlo a la tercera. Aunque Propp no lo dice, es evidente para nosotros que estos elementos auxiliares triplicadores sirven para aumentar la tensión intrigante (por lo tanto pertenecen a la sintaxis del relato), pero también constituyen un rasgo semántico independiente que de alguna forma anticipa la clave argumental, aunque siempre es preciso que el oyente tenga un cierto conocimiento -siquiera inconsciente- de cómo funcionan estos relatos. En el cuento español *Las tres maravillas del mundo*, tres hermanos compiten por la mano de la princesa, y aún haciendo cada uno de ellos méritos sobrados para alcanzarla, será el menor quien se la lleve, nos atreveríamos a decir que por el mero hecho de ser el menor, pues es siempre un personaje privilegiado de estos cuentos (o la menor). Esto llegan a saberlo los oyentes a pocos cuentos que hayan oído. Lo verdaderamente curioso es que no por ello desaparece el interés, sino que hasta se podría decir que aumenta. Es un ejemplo, perfecto nos parece, de

implicación mutua entre lo sintáctico y lo semántico, comparable al asombroso mantenimiento de interés en tantos y tantos relatos literarios comerciales, en los que el oyente sabe que el héroe terminará bien, pese a todas las dificultades que se le pongan. El interés aquí se mantiene (basta recordar el caso de las novelas policíacas) por la observación de cómo se las ingenia el héroe para salir airoso. Las consideraciones morales o de cualquier otra índole paradigmática pasan a ser muy secundarias, y de ahí precisamente que la ideología burguesa utilice esas estructuras narrativas (en realidad las ha creado para eso) como vehículos propagandísticos de penetración inconsciente.

El ingenioso y valiente policía, mientras causa la admiración por sus métodos, va lanzando mensajes ocultos a través del restablecimiento de la propiedad privada, la entrega del asesino a la justicia (no su regeneración), la unidad familiar, etc. La violencia llega a ser un atributo esencial de todas estas acciones, pues así es más convincente el restablecimiento del orden. El mensaje final es sin duda el de la protección del Estado a las personas ordenadas y dóciles y la garantía de castigo a los que se salen de las reglas del juego.

Este mecanismo explica que el relato burgués de nuestros días haya alcanzado el punto más alto en su distanciamiento del relato popular, dotando al héroe de las series de televisión de una entidad tal que llega a justificar por sí solo a los relatos en los que interviene. Por ello el desarrollo de la intriga resulta con frecuencia descaradamente arbitrario. En el cuento popular, muy de otra manera, el personaje posee una escasa o nula entidad, hasta el punto de que con frecuencia su psicología es totalmente disparatada para una mirada moderna.

Dice Propp: «Observemos de forma general que los sentimientos y las intenciones de los personajes no actúan en ningún caso sobre el desarrollo de la acción»<sup>57</sup>. En los cuentos populares hay casos de verdadera crueldad (o nos lo parece) en las motivaciones de los personajes, que cobran su sentido en el conjunto de la historia y acaso en sus fundamentos culturales remotos, como mensaje contra el incesto, la antropofagia, etc. Termina este capítulo quinto con unas consideraciones acerca de las motivaciones. «Entendemos por motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que los llevan a realizar tal o cual acción. Las motivaciones proporcionan a veces una coloración brillante y completamente particular, pero no por eso dejan de ser uno de sus elementos más inestables»<sup>58</sup>. Es verdaderamente singular de qué forma las motivaciones se supeditan en el cuento maravilloso a la estructura misma, de tal manera que es ella la que genera los motivos (a excepción de la fechoría inicial o el perjuicio, los cuales dan lugar a la carencia cuya satisfacción genera todo el cuento), incluso los sentimientos más inverosímiles. Es, pues, esta realidad mil veces comprobada en los cuentos, una prueba más de la tiranía absoluta de la estructura de las acciones principales. Las motivaciones son tan secundarias que a veces pueden incluso no existir donde parecerían más necesarias, al principio del relato. «A veces el sentimiento de que algo falta no recibe ninguna motivación. El rey reúne a sus hijos: "hacedme un servicio", etcétera, y los envía a la búsqueda de algo».<sup>59</sup>

El capítulo 6: Reparto de las funciones entre los personajes

A pesar de que el investigador ruso no concede apenas importancia a los personajes, no deja por eso de advertir que las acciones se reparten también de alguna forma en relación con los distintos personajes en lo que él llama esferas de acción. Hasta siete esferas distingue en torno a otros tantos personajes, y son: esfera de acción del agresor, del donante, de la princesa, del mandatario, del héroe y del falso héroe. Por poner un ejemplo, la primera esfera está compuesta por «la fechoría (A), el combate y las otras formas de lucha contra el héroe (H) y la persecución (Pr)». Estas esferas pueden repartirse con arreglo a tres posibilidades:

Se corresponde exactamente con el personaje.

Un único personaje ocupa varias esferas.

Una única esfera de acción se divide entre varios personajes.

#### Capítulo 7: Las diferentes formas de incluir nuevos personajes en el curso de la acción

Señala aquí el autor que «cada tipo de personaje posee su forma propia de entrar en escena» 60. El agresor (el malvado), aparece dos veces y de muy distinta manera. La primera surge inesperadamente, mientras la segunda lo hace como objeto de una búsqueda. El encuentro con el donante del objeto mágico es puramente casual, y así cada uno de los personajes entra de forma particular. Distingue el formalista a continuación algunas excepciones que se presentan, y admite finalmente que estos problemas «pueden ser sometidos a un estudio más detallado»61. Pensamos que esta es una de las formas que más pueden variar de un país a otro.

#### Capítulo 8. Los atributos de los personajes y su significación

«Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento sus colores, su belleza, su encanto»62. Creemos que es la primera vez que Propp hace una apreciación estética sobre elementos puramente externos, que en nada, o casi nada, intervienen en la acción. Pero independientemente de esto, el capítulo 8 es el que más da de sí para la polémica, pues el mismo Propp se adelantó, bajo ciertas hipótesis, a los grandes problemas que se derivan de la consideración de estos atributos con relación a la estructura. En primer lugar, el problema de las transformaciones de los cuentos maravillosos de acuerdo con el medio social e histórico. «El cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión [...] El cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y los ritos de la antigüedad. Se transforma poco a poco, y esas transformaciones también están sometidas a unas leyes» (el subrayado es nuestro)63. De esas palabras se puede decir que surgió la gran controversia de los años sesenta acerca de dos grupos de problemas

básicos:

1) ¿Cómo, si las transformaciones se producen por influencia del medio

social -y son tantos los que hay-, han de someterse a unas leyes generales de transformación? ¿Cuáles son, en fin, esas leyes? Si estas transformaciones pueden llegar a afectar a las funciones mismas -afirmación extremadamente grave que hace Propp en la página 10364, pues no indica cómo ni da ejemplos-, ¿cabe imaginar que existió una proto-forma del cuento maravilloso, que podría ser reconstruida simplemente analizando catálogos internacionales de formas derivadas y quedándonos con las fundamentales? y ¿cuáles serían las fundamentales y las derivadas? Propp no se remite más que a sí mismo para esta difícil cuestión: «Las formas que consideramos fundamentales se hallan siempre citadas en primer lugar en nuestra lista»<sup>65</sup>.

Como se ve, nuestro autor se empieza a mover en un terreno sumamente resbaladizo del que a duras penas logra salir con hipótesis tras hipótesis. En realidad, es porque ha tocado el fondo de la cuestión, y que no es otro que el tema tabú del origen de los cuentos, es decir, el mismo que consumió estérilmente a tantos folkloristas antiguos, en la grandiosa -e inacabable- tarea de catalogar todos los miles de detalles de todos los miles de cuentos de todos los países, tras las huellas de un corpus original que acaso nunca existió.

El lector familiarizado con los problemas de la gramática generativa sabe que éste es ni más ni menos el mismo escollo de dicha gramática. Una vez que se conocen las reglas de transformación de una estructura gramatical, debería ser fácil obtener todas las frases posibles de un idioma, con la simple ayuda del lexicón, ese diccionario especial hecho con lexemas y elementos relacionantes. Luego, en la práctica, resulta que ese lexicón es prácticamente imposible de construir, y no sólo por razones cuantitativas, sino más bien por razones cualitativas. Porque la morfología de una lengua no depende únicamente de estructuras sintácticas, sino también de estructuras que pertenecen al texto y, al parecer, a estructuras semánticas independientes del texto. El ideal de reducir los mecanismos de la lengua (o del cuento popular) a fórmulas básicas engendradoras de formas secundarias, no sólo se contempla como una espejismo mil veces tentado, sino como algo a lo que se podría llegar, pero construyendo prototipos falsos, a partir de cuantificaciones y clasificaciones incompletas, tomadas como completas o considerando un arquetipo cualquiera como prototipo. El arquitecto será siempre el único históricamente posible, según los datos que se puedan recoger, frente a la inmensidad de los desaparecidos o no recogidos jamás. Lo que las gramáticas y las morfologías del cuento podrán construir serán siempre estos arquetipos (nosotros mismos intentaremos dar algunos sobre los cuentos españoles en Cuentos al amor de la lumbre), y todo intento de presentarlos como matrices originarias nos parece especulación.

En esta cadena de identificaciones indebidas entre lo epistemológico y lo fenomenológico, el error más frecuente sigue siendo la identificación del contenido con su forma, esto es, el nivel semántico con el semiológico, a base de reducir cada vez más el argumento de un texto narrativo a categorías sintácticas. Efectivamente, es cierto, como advierte el mismo Propp, que en definitiva todo relato responde al esquema de la epopeya: «El héroe encuentra un obstáculo y vencéndolo encuentra el medio para llegar a su fin»<sup>66</sup>. De la misma manera, todas las construcciones

gramaticales se reducen a un sujeto en su relación con un predicado, y los posibles aditamentos de uno y otro núcleo. Lo que ocurre es que eso no sirve para nada en el análisis, y menos en el conocimiento de la realidad. Tuvo fundamento Lévy-Strauss, como veremos con más detalle después, al acusar a Propp de volver a distinguir inútilmente entre forma y contenido, aunque no en todas las razones que da. Lo importante para nosotros es preguntarnos por qué un estructuralista tan riguroso como Propp volvió a caer en las viejas trampas de las dicotomías lógicas, cuando en pureza no necesitaba abordar estos temas. Resabios del ambiente en que se formó, tal vez. Deudas sociales con las fuerzas políticas de su país, tras la revolución de Octubre, posiblemente. La ausencia de una solución dialéctica sorprende tanto más y en ese sentido apuntan nuestras sospechas.

2) El segundo bloque de problemas surge en torno a la relación entre el cuento y el mito. En realidad es una problemática derivada de todo lo anterior, por cuanto la «solución» de Propp a la cuestión de las transformaciones y a la búsqueda del prototipo se produjo de forma un tanto insólita en la afirmación siguiente: «El análisis de los atributos permite una interpretación científica del cuento. Desde el punto de vista histórico, esto significa que el cuento maravilloso en su base morfológica es un mito»<sup>67</sup>. Afirmación tan rotunda, y tan de emergencia, fue sin duda lo que motivó la respuesta contundente de Lévy Strauss, rechazando por completo las tesis de Propp en este punto, y encomiando todo lo demás. Como se ve, viejos y nuevos problemas, extrañamente ensamblados alrededor de este capítulo, extraño él también en el conjunto del libro.

El capítulo 9: «El cuento como totalidad». Definición científica  
Bajo la noción ya consolidada del proto-cuento (Propp trae a colación una nueva cita de Goethe que se refiere a la proto-planta, del mismo cariz positivista utópico) se nos introduce por fin la idea del cuento como una totalidad que se manifiesta en partes, susceptibles de combinarse entre sí. Se trata de ver las partes de la narración, del texto en sí, con independencia de esas partes esenciales que vienen siendo las acciones de los personajes. Estas constituyen la estructura del prototipo (según nosotros, el arquetipo, el cuento ideal o archi-cuento, valdría decir). A estas alturas, Propp se siente en condiciones de dar una definición científica del cuento maravilloso, como cuestión previa a la de cómo determinar las partes de un relato cualquiera de esta índole. He aquí la definición:

«Se puede llamar cuento maravilloso, desde el punto de vista morfológico, a todo desarrollo que, partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a), y pasando por las funciones intermediarias, culmina con el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias»<sup>68</sup>.



En la aplicación de esta definición a los cuentos españoles hemos preferido desarrollar algo más la parte que se refiere a las «funciones intermediarias» en especial todo lo que se refiere al objeto o auxiliar mágico y lo que le rodea, por presentar en nuestro ámbito caracteres especiales y fuertemente diferenciadores de los otros tipos de cuentos. En cuanto a las secuencias, nuestro autor sabía, por experiencia de lector de cuentos, que se presenta a menudo el problema de que un mismo texto parece contener más de un cuento. Por eso ha llevado a la definición, de forma muy ingeniosa, la identidad relativa entre cuento y secuencia. De tal modo que unas veces un cuento sólo contiene una secuencia y otras veces más de una. Un problema, ya de menor entidad, es cómo se combinan en el caso de que haya más de una secuencia. En nuestra opinión, tendremos una nueva secuencia cada vez que se produce una nueva fechoría, o carencia, incluyendo la posibilidad de que aparezcan más de una fechoría al principio del relato.

Esto es importante de tener en cuenta, pues hay que aprender a distinguir lo que son cuentos mezclados caprichosamente por el narrador, de lo que son textos compuestos por más de una secuencia. En el estado de degradación o deterioro en que se encuentran los cuentos españoles, resulta especialmente recomendable esta observación.

Así, pues, la primera unidad morfológica del cuento maravilloso (y no la unidad funcional, repetimos) es la secuencia. Cuando hay más de una secuencia, Propp distingue todos aquellos casos, hasta ocho, en que se puede seguir hablando de un sólo cuento. Esta enumeración y explicación nos resulta un tanto ociosa, pues, como hemos indicado, basta considerar como señal de nueva secuencia la aparición de una nueva fechoría o carencia. No obstante, puede resultar útil este nuevo análisis de circunstancias para llevar al investigador una conciencia más clara del asunto.

Un apartado B) de este capítulo nueve, verdadera recapitulación del libro por otra parte, nos ofrece un ejemplo de análisis. De una forma un tanto inesperada, nos encontramos previamente con un resumen de las categorías de elementos que sirven para «desmembrar un cuento en sus partes constitutivas»<sup>69</sup> y que resultan ser:

- 1.- Funciones de los personajes («partes fundamentales»)
- 2.- Elementos de unión.
- 3.- Las motivaciones.
- 4.- Formas de aparición en escena de los personajes.
- 5.- Elementos accesorios atributivos.

Es necesario advertir, antes de continuar adelante, que el formalista ruso no distingue en ningún momento entre unidades funcionales y unidades morfológicas. Las primeras serían las acciones fundamentales, y las segundas todo lo demás, es decir, las otras cuatro categorías de elementos. Pero el que no se pronuncie sobre esta distinción, e incluso teniendo en cuenta que acaba de alinearlas en una sola enumeración de cinco categorías, no despeja por completo la duda de que sean para él dos bloques de categorías situados a dos niveles diferenciados. El primer

nivel, el de las funciones, sería el nivel de lo genérico, y el segundo el nivel de lo particular. Desde el punto de vista del análisis de un cuento no tiene demasiada importancia, salvo por lo que pudiera haber de distorsión semántica de un elemento cualquiera hasta poder identificarlo con tal o cual elemento de la estructura general, o de la particular, según la conveniencia del investigador.

La importancia de esta cuestión vuelve a situarse en los planteamientos teóricos, y de ahí que Lévi-Strauss apoyara su crítica a ciertas hipótesis de Propp -principalmente la hipótesis mitológica-, en esta misma sospecha acerca del pensamiento último del folklorista. Para nosotros, que de momento no entramos en el debate antropológico, la cuestión afecta a los planteamientos lingüísticos que se han derivado de las oscuras contradicciones -digámoslo así- que hay en la mente de un científico tan singular, anclado todavía en ciertos esquemas de positivismo ingenuo (idealistas al fin y al cabo) y ensayando, acaso por primera vez en el mundo de las ciencias humanas, perspectivas funcionalistas puras, cuyo desarrollo completo no puede producirse más que en el terreno del materialismo dialéctico.

Con toda claridad, el problema es el mismo que el de forma y función en la lingüística estructural. Los análisis morfosintácticos, tan actuales y tan útiles para comprender fenómenos gramaticales, no resuelven en definitiva ciertos problemas de relación entre las partes del discurso, sencillamente porque esa relación no se puede aislar en morfemas, ni en suprasegmentos, sino que puede depender de cosas tales como la colocación en la cadena sintagmática y, más allá de la frase, en las relaciones entre frases.

La relación entre las secuencias de un cuento plantea estos mismos problemas, ya que siendo distintas desde el punto de vista morfológico, pertenecen a un mismo todo desde el punto de vista funcional. Y no es porque este todo tenga que ser una unidad mayor que la secuencia (pues ya hemos visto que a veces secuencia y cuento son la misma cosa), sino una unidad de distinta naturaleza.

En un planteamiento dialéctico, esto no ofrece ninguna dificultad, pues puede ser explicado perfectamente a través del postulado que dice que todo cambio cuantitativo comporta un cambio cualitativo. Según esto, dos o más secuencias maravillosas pueden componer un sólo cuento y a veces cuentos distintos, sin que exista contradicción ni absurdo<sup>70</sup>. De la misma manera, la distinción entre morfema y lexema puede desaparecer en el discurso, como sucede de hecho con muchas de las llamadas formas irregulares de los verbos.

En estas formas, generalmente, no se pueden distinguir partes, porque, aunque exista la huella del lexema original, (caso del español hay) su enorme polivalencia funcional hacen imposible una definición abstracta de su sentido. Todas las definiciones se habrán de producir en el ámbito contextual de la frase. Igual puede decirse del nivel frase en relación a su respectivo contexto, es decir, el texto propiamente dicho; e incluso del nivel texto con relación a otros textos, por ejemplo de un mismo

autor.

La integración de todas las unidades morfológicas se perfila, pues, como una integración de sentido, esto es, de la semántica particular de un texto. Lo que, en terminología de Hjelmslev, llamaríamos la forma del

contenido, y en términos de semántica estructural el nivel semiológico. Lo que ya no se suele decir es que esta integración semiológica, por la que se dan casos tan singulares como que un morfema puede convertirse realmente en un semantema, (ya que funciona como tal y fuera de su contexto no significa nada) no puede ser aislada de ninguna manera, por mucho que en literatura, por ejemplo, se haya llegado a hablar de «estilemas» y otros atrevimientos. No puede ser aislada porque se trata de un cambio cualitativo, y no de un mero cambio cuantitativo a un nivel de unidades mayores, como en principio se suele pensar que ocurre. Lo único que se puede hacer es una descripción abstracta del funcionamiento de estas integraciones, y es lo que en realidad hace Propp al relacionar las acciones de los personajes en el cuento maravilloso, y lo que hace Greimas cuando aplica su concepto de la isotopía de un texto literario.

Es evidente que Propp no tuvo una conciencia muy clara de la revolución que él mismo estaba llevando a cabo, y así, cuando quiso darse a sí mismo una explicación teórica general, cayó en viejas e inservibles dicotomías. Las mismas que, en el campo de la lingüística, ha tiranizado esta ciencia hasta que, abandonando la rigidez esquemática de los discípulos de Saussure, se retomó el discurso lingüístico de Hjelmslev y empezó a tomar cuerpo la hipótesis de que la forma es un determinante de la sustancia y que esta misma existe, no fuera del texto, sino en su interior y precisamente porque hay texto. Se trata, en definitiva, de la identificación dialéctica de los contrarios, no como algo que vuelva a ser ideal, sino como un instrumento útil de análisis que permite ver en abstracto el funcionamiento de una realidad concreta, y sin que esto tenga absolutamente nada que ver con la metafísica. Más bien representaría la destrucción final de la metafísica.

Tras un ejemplo del análisis de un cuento en sus partes constitutivas, que nosotros haremos respecto a un cuento español, Propp se plantea el problema de la clasificación sobre la base de dos cuestiones: la diferencia de los cuentos maravillosos con los demás cuentos y la clasificación de los primeros por sí solos. Dos intentos nuevos de definición alrededor del término maravilloso (en español encantamiento), se producen y ambas son rechazadas por el mismo autor, quien pasa a tratar otro tema: la semejanza de ciertos cuentos no maravillosos con la estructura de los que lo son, y algunas cuestiones más.

Un apartado importante todavía de este enjundioso capítulo es el que se refiere a la relación de las formas particulares con la estructura general. Aunque ya nos hemos adelantado a este asunto de varias maneras, interesa ver más de cerca el tratamiento que le da Propp en el último asalto de su libro. De hecho, este acercamiento va a constituir un verdadero resumen.

## Resumen de la teoría y del método de Vladimir Propp

A lo largo del apartado que acabamos de mencionar, Propp va trazando diferentes esquemas generales, derivados de la simple superposición de los esquemas de diferentes cuentos. Este sencillo método conduce a averiguar

«qué representan las diferentes especies de nuestros cuentos»<sup>71</sup>. Es de notar que la palabra especie interviene en este pasaje de su libro, aunque de una forma poco precisa, como sinónimo de los distintos contenidos en los que se manifiesta la acción de los textos concretos. Así, el raptar, el robar y el saquear son especies de la función Fechoría (A), con otras menos frecuentes. La Fechoría sería, en oposición a la especie, el género, si seguimos utilizando la terminología de las ciencias de la naturaleza, que es lo que hizo Lévy-Strauss en su crítica al investigador ruso. Para nosotros, sin embargo, la falta de precisión afecta de un modo más importante a saber qué serían las distintas modalidades de raptó, robo y saqueo, que son las que verdaderamente se dan en los cuentos. No es que Propp mencione estos términos aislados como especies de la acción principal abstracta, puesto que él siempre dice «raptó a la princesa», «roba un objeto mágico», «saquea un sembrado», etc. Pero tampoco distingue estas acciones -con su desarrollo particular-, de las acciones puras, con lo cual nos quedamos sin saber qué clase de unidad intermedia sería robar, entre fechoría y robar un objeto mágico. Naturalmente, no habría ningún problema si siempre que se produjera un robo como manifestación de la fechoría inicial se tratara del robo del objeto mágico, y de ninguna otra cosa. Pero esto no es siempre así, aunque los casos más frecuentes se presenten de esa manera. Propp se da cuenta de este escollo y, como otras veces, adopta una solución técnicamente cómoda, cual es aislar las formas principales (más frecuentes) como una sola, e inventariar el resto: roba la espada del rey, roba las manzanas de oro, arrebató la luz del día<sup>72</sup>, etc. Todos los demás casos quedan, por consiguiente, como roba el objeto mágico.

El método, sin él saberlo, es muy similar al de la gramática estructural cuando, en el nivel fonológico, se procede a constituir el fonema, como entidad abstracta integrada por rasgos diferenciados de los sonidos reales de la lengua general, dejando ciertas variantes posicionales del discurso como casos particulares de los sonidos, alófonos, fácilmente inventariables, aunque a veces puedan representar fenómenos revolucionarios en embrión. El problema subsiste, sin embargo, aun para la lingüística, pues, de hecho, esas situaciones de excepción son las que cambian las lenguas.

La analogía con los métodos lingüísticos tendrá que ser apurada, y en algo mucho más decisivo como es el universo de la significación, cuando estudiemos la aplicación que, precisamente ha tenido el método de Propp en los dominios de la semántica estructural.

De los esquemas resultantes de sus confrontaciones, Propp deduce varias propiedades generales de gran importancia.

La muerte del agresor, por ejemplo, puede ser consecuencia de la pareja de acciones principales combate-victoria (H-J), o simplemente producirse sin la intervención del héroe. El esquema conjunto de los dos casos resulta ser:

ABE &#8593; DEFGHIJK &#8595; Pr-Rs OLQExTUW°

Si reunimos a continuación en un esquema todos los cuentos donde se producen tareas difíciles para probar al héroe, el cual las supera, es decir, M-N, el esquema es:

ABC &#8593; DEFGOLMJNK &#8595; Pr-RsQExTUW°

Comparando los dos esquemas anteriores, y analizando otras circunstancias, se llega a la conclusión de que la pareja combate-victoria y la pareja tarea difícil-realización de la misma, no aparecen nunca en un mismo cuento, salvo que sea en secuencias diferentes, y siempre en el orden que aquí se mencionan. Si el orden fuera inverso, se trataría de una combinación mecánica, no «orgánica», de dos cuentos, por capricho del narrador. Es una conclusión teórica. Los cuentos que reúnen las dos parejas arrojan el siguiente esquema:

ABC—FH-JK—LM - NQExUW°

Esta combinación no se presenta en ningún caso concreto de los estudiados por Propp, hecho que vendría en auxilio de nuestra tesis acerca de la condición no sólo abstracta, sino ideal, de los esquemas.

El siguiente esquema procede de la superposición de todos los cuentos donde no hay ni combate ni tarea difícil, esto es, faltan las dos parejas de acciones consideradas hasta aquí. Este nuevo esquema resulta ser:

ABC—DEFGK—Pr-RsQExTUW°

En un segundo asalto teórico, la confrontación de los tres esquemas anteriores presenta un nuevo esquema, que Propp llama alternativo, pues se debe a una mera construcción teórica que lo hace útil sólo si hacemos sobre él tomas parciales sucesivas. Así es, pues, el esquema general, y definitivo, de todos los cuentos maravillosos:

Dice Propp: «Las secuencias con H-J se desarrollan según la rama superior; las secuencias con M-N según la rama inferior; las secuencias que incluyen las dos parejas, primero de acuerdo con la rama superior, y luego, sin llegar hasta el final, según la inferior; en cuanto a las secuencias que no presentan ni H-J ni M-N se desarrollan evitando los elementos que diferencian unas secuencias de otras»<sup>73</sup>.

### Conclusiones que se obtienen de estos esquemas

Tras considerar el comportamiento un tanto anómalo de la acción L (pretensiones engañosas del falso héroe), nuestro autor concluye de una manera terminante su «tesis general sobre la uniformidad absoluta de la estructura de los cuentos maravillosos. Las variaciones de detalle aisladas o las excepciones no rompen la constancia de esta ley»<sup>74</sup>. Propp es el primer sorprendido ante la fuerza de esta constatación y, aunque advierte que no le corresponde al morfólogo (hoy diríamos estructuralista) «interpretar» lo que esta ley quiere decir, no resiste a la tentación de hacerlo, aun a modo de interrogante: «¿no significa esto que todos los cuentos proceden de la misma fuente?». Una vez más, como la tenaz mariposa de luz contra aquello que le fascina, Propp se siente atraído por el misterio del origen de los cuentos. Sin ánimo de competir con el historiador, reconoce que su pregunta no deja de ser una hipótesis, para agregar, muy sagazmente, que acaso no sea cuestión para el historiador, sino para el psicólogo, pues pudiera ser que «los límites del

cuento se explican por los límites de las capacidades imaginativas del hombre»<sup>75</sup>. Esta opinión, sin embargo, es rechazada por él mismo en seguida, con el débil argumento de que, de ser así, no habría más cuentos que los del tipo maravilloso. La existencia de otras clases de cuentos pensamos nosotros, bien podía responder a diversas capacidades de la propia imaginación. Pero dejando a un lado este asunto, que nos llevaría -y tal vez nos llevará- a consideraciones psicoanalíticas de la escuela de Jung<sup>76</sup>, se echa de ver en seguida que Propp no renuncia fácilmente a la creencia de que «la fuente única puede encontrarse en la realidad»<sup>77</sup>, preparando así el camino a su siguiente libro, de carácter materialista histórico.

En esta línea adelanta que «es bastante posible que exista un vínculo regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado, y entre la religión y los cuentos por otro»<sup>78</sup>. En apoyo de esta tesis pone el ejemplo siguiente, digno de ser tenido en consideración: «Los cuentos nos presentan a los transportadores aéreos de Iván bajo tres formas fundamentales: el caballo volador, los pájaros y el barco volador. Estas formas son las que representan precisamente a los portadores del alma de los muertos; el caballo, que predomina entre los pueblos pastores y agricultores, el águila entre los pueblos cazadores, y el barco en aquellos que viven a orillas del mar. Por tanto, se puede pensar que uno de los principales fundamentos estructurales de los cuentos, el viaje, es el reflejo de ciertas representaciones sobre los viajes del alma al otro mundo»<sup>79</sup>.

De pronto parece que Propp se haya olvidado de la relación con el mito, lo que viene a confirmar nuestra impresión de que aquello fue una ligereza, tomada excesivamente en consideración por Lévi-Strauss.

Viene a continuación un estudio de ciertas excepciones a la estructura general, que Propp resuelve como excepciones aparentes, como variantes o como auténticas infracciones debidas a una transmisión degradada, o a otras causas.

La segunda ley importante dice: «Los cuentos dan una forma incompleta del esquema de base. En cada cuento falta una u otra función. La ausencia de una u otra función no modifica para nada la estructura del cuento: las demás funciones conservan su lugar. En muchos casos se puede demostrar, basándose en algunos detalles rudimentarios, que esta ausencia es una omisión»<sup>80</sup>.

La primera parte de esta ley deja bien a las claras una prueba más de nuestra tesis contraria a Propp, varias veces apuntada, pues, si en ningún cuento de los muchos estudiados por Propp ni siquiera se han presentado todas las funciones del esquema general, ¿cómo pretender que hubo alguna vez un proto-cuento que las llevara todas? De ser así tendría como contenido argumental una cadena con la especie más frecuente o más importante (?) de cada función. Pero lo frecuente ya es histórico, no puede estar en el proto-cuento; y lo «importante», ¿quién y cómo decidirlo?

Nuestro estructuralista pasa a continuación a estudiar por separado las funciones correspondientes a la parte preparatoria, esto es, las siete funciones simbolizadas con otras tantas primeras letras griegas, a partir de b, puesto que a se reserva para la situación inicial, donde aún no se

ha producido ninguna acción. Propp admite que el estudio de esta parte se complica «porque las siete funciones que la constituyen jamás se encuentran todas juntas en un mismo cuento y su ausencia nunca puede explicarse por una omisión» 81. Llama la atención que no se pronunciara en el mismo sentido respecto del caso anterior, a pesar de que allí las ausencias se explican, según él, por omisión «en muchos casos». Esta explicación era, ya se ve, incompleta, pero no llega a ser realmente inquietante hasta que se compara con la naturalidad con que Propp admite la dificultad del problema en la parte secundaria de la estructura o, en todo caso, menos importante que la que empieza en la función VIII (fechoría, (A)). ¿Es que Propp se guarda sus escrúpulos en la parte principal para no poner en crisis su hipótesis de la estructura general y, más el fondo, la del origen único e histórico de todos los cuentos? Hay dos parejas excluyentes, según él, en estas funciones preparatorias, y son g-d y h-q (prohibición-transgresión de la prohibición y engaño del agresor a la víctima-complicidad involuntaria de la víctima).

Un nuevo e importante problema plantea y estudia nuestro investigador, con soluciones muy acertadas: «¿Las especies de una función se hallan indefectiblemente unidas a las especies correspondientes de otra función?»82. Explicaremos un poco este problema. Se trata de ver si, por ejemplo, cuando hay un combate en pleno campo entre el héroe y el agresor (especie H1 de la función Combate, H), la victoria del héroe se produce igualmente en el campo (especie J1 de la función J), o si la victoria se produce en cualquier otro lugar. Aunque esto pudiera parecer absurdo, téngase en cuenta que en estos cuentos los saltos de lugar, como otras muchas rupturas de esquemas de la lógica habitual, son perfectamente posibles; ocurren, sin más explicación. Pues bien, Propp llega a la conclusión de que estas correspondencias se presentan: 1: Siempre, entre algunos elementos. 2: Existen parejas de funciones en las que una de las partes puede ligarse con algunas especies de la otra, pero no con todas. 3: Se presenta libertad absoluta en tales correspondencias.

La objeción salta a la vista: ¿no es todo esto un esquema puramente lógico que Propp cree estar viendo? Estas consideraciones le llevan a esbozar, en un párrafo francamente pintoresco, cómo se podrían fabricar cuentos, esto es, producirlos artificialmente, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí en el resumen. Se despierta en él una nueva inquietud de tipo marginal acerca de si, con tantas leyes, y a pesar de la combinatoria posible, no podría afirmarse que el pueblo está privado de libertad estética creadora cuando se dedica a los cuentos. Dicho de otra manera: qué le queda al pueblo para producir arte en esta tarea. Una vez más, Propp distingue: a) los casos en que no puede inventar ni variar nada, como el orden de las funciones; los elementos de aquellas especies vinculadas por una dependencia absoluta o relativa; determinados atributos de un personaje para una función determinada; ciertas dependencias entre la situación inicial y las funciones siguientes. b) Es libre en cambio: en la elección de las funciones que omite o utiliza; la elección de la especie (aquí es donde mayores posibilidades se le ofrecen); en la elección del nombre del personaje y sus atributos.

Pese a todo ello, no deja de reconocer que «el creador de un cuento muy raras veces inventa y que, además, coge de la realidad contemporánea la

materia para sus innovaciones y la aplica al cuento»<sup>83</sup>. Finalmente dice Propp: «el narrador es libre para elegir los medios que le ofrece la lengua»<sup>84</sup>. Se trata, pues, de una concesión al estilo personal del narrador, tema este en el que, contrariando la magnanimidad de Propp, no hay más remedio que admitir que no se hace uso de esta libertad tal como podría parecer (desde luego en España, muy poco), por una razón fundamental: el cuento, por sus relaciones profundas con la estructura de la lengua, es casi un metalenguaje y, como tal, muy poco susceptible de variaciones estilísticas. Ello, por otro lado, nos sitúa mucho más cerca del archicuento, que del proto-cuento, ya que si éste hubiera existido alguna vez, las variantes se habrían multiplicado en razón de una cierta competencia de originalidad con el original -vale la redundancia-, y no, como de hecho ocurre, con poquísima e irrelevante diferencia estilística de unas versiones a otras, como cuidando de que no se pierda el estándar expresivo porque con él peligraría el cuento todo. Pero, además, baste considerar que el narrador de cuentos populares se dirige a un público cuya competencia lingüística es tan reducida que cualquier apartamiento puede producir extrañeza en él. Esto último explica, por añadidura, que la calidad estética del cuento se mantenga más bien latente en determinaciones estructurales, en la semiología del conjunto. El último apartado del capítulo, y del libro, todavía comprende una cuestión de bastante interés, y es el de la posible determinación del argumento, con sus variantes como algo aislable, a pesar de la ambigüedad del término; término no en vano responsable de las complicadísimas elucubraciones de los folkloristas antiguos, a lo que se unía otro elemento no menos perturbador: el personaje. Propp, que ha demostrado la inoperancia del argumento y del personaje como objetos de atención para la descripción científica del cuento, quiere no obstante echar una última ojeada al primero de los dos.

Es admirable la claridad con que este autor, que no era lingüista, intuyó lo esencial de la relación entre la estructura del cuento y la estructura de la lengua, al decir: «Todos los predicados reflejan la estructura del cuento y todos los sujetos, complementos y las demás partes de la oración definen el argumento»<sup>85</sup>. En efecto, si colocamos los significados de todas las especies uno debajo de otro, por ejemplo:

el agresor rapta a la princesa,  
el donante entrega el objeto mágico,  
el héroe mata al dragón,  
el héroe recibe una marca en el combate,  
el falso héroe reivindica falsos méritos,  
el héroe es perseguido por sus hermanos,  
el héroe sufre una prueba,  
el héroe se casa con la princesa, etc.,

se aprecia con absoluta claridad una misma relación y casi un mismo número de funciones sintácticas en todas ellas. Es decir, que el contenido -argumento-, ya en su mera sustancia presenta un atisbo formal, cuya inmediata concreción es elevar los predicados -verbos- a la categoría de abstracciones suficientemente genéricas, las cuales serán ya formas del contenido y dan nombre a las distintas funciones principales. Conforme al ejemplo anterior, y por el mismo orden, obtendríamos:



Fechoría (Función A)  
Recepción del objeto mágico (F)  
Reparación de la fechoría (K)  
El héroe recibe una marca (I)  
El falso héroe quiere suplantar al héroe (L)  
Persecución (Pr)  
Primera función del donante (D)  
Matrimonio (W°)

Como se ve, no siempre la forma del contenido (el «género») difiere claramente de la especie, lo cual puede ser debido a problemas lexicales, de variable importancia, que pueden, desde luego, cuestionar la validez misma de todo el procedimiento.

Por sugerencias de esta importante intuición de Propp, despertadas en otros autores, es por lo que el estudio *La morfología del cuento popular* ha llegado a ser un libro tan importante. En la aplicación del paralelismo entre cuento y lengua, que a poco que se reflexione es mucho más que un paralelismo, el siguiente paso es comparar la estructura de las relaciones entre las frases del discurso, esto es, la gramática del texto, con la relación entre las distintas acciones principales del cuento, la estructura general del cuento popular maravilloso con la estructura general de la lengua. Pero, ¿de toda lengua? Dicho de otra manera: así como cada función del cuento equivale a una oración gramatical, el cuento completo habría de corresponderse con lo que es la lengua a todos sus niveles. Decimos bien con «a todos sus niveles», pues también hemos visto importantes analogías con otros niveles del lenguaje -el fonológico-, como para poder concluir en la hipótesis de que, en efecto, la relación entre cuento y lengua es mucho más que una analogía, es una homología, tal vez lograda por necesidades de la memoria colectiva de los pueblos mucho antes de que la escritura llegara a ser un patrimonio extendido, y porque acaso la estructura de la mente lo requiere de igual manera, como canon elemental para la comprensión del mundo. La estructura ideal del cuento maravilloso vendría a tratar de aliviar estas limitaciones psicológicas e históricas del hombre en la tentativa más antigua -y esa sí absolutamente presente en todos los pueblos-, de explicarse lo desconocido -la muerte- pero sin perder ni por un momento la relación con lo real a través de las estructuras de la mente, del lenguaje, del cuento maravilloso.

### Las transformaciones del cuento maravilloso

Propp publicó en el mismo año que el de su libro fundamental, 1928, este otro trabajo complementario dedicado a estudiar cómo cambian algunos elementos no fundamentales del cuento, y siempre sobre la base de que las funciones y su sucesión permanecen inalterables. De este artículo existen varias ediciones en castellano, y fue publicado por primera vez en una lengua europea, el francés, en 1966, en el volumen dedicado a los formalistas rusos, bajo la coordinación de Tzvetan Todorov, por la

colección «Tel Quel» de la editorial Du Seuil, París.

Tentado una vez más por las grandes cuestiones de este tema, el investigador extrae sus propias conclusiones acerca del origen del cuento y de su desarrollo histórico. Dichas conclusiones las hemos resumido nosotros en las siguientes tesis:

-«El cuento maravilloso viene de las antiguas religiones; pero la religión contemporánea no viene de los cuentos. Tampoco los crea, sino que modifica sus elementos» (p. 29).

-Las formas primarias del cuento maravilloso derivan de religiones arcaicas; las formas derivadas se vinculan con la realidad. (Resumen.)

-«La vida real no puede destruir la estructura general del cuento» (p.

33).

-«La interpretación maravillosa de una parte del cuento es anterior a la interpretación racional» (p. 37).

-«La interpretación heroica es anterior a la interpretación humorística» (p. 38).

-«La forma internacional es anterior a la forma nacional» (p. 38).

-«La forma difundida es anterior a la forma rara» (con reservas) (p. 39).

A continuación presentamos otro resumen, éste del análisis de cómo se modifica un elemento, realizado por Propp sobre el aspecto que tiene en los cuentos rusos la choza donante, Baba Yaga.

Ejemplo de modificación de un elemento

Forma fundamental: la choza Baba Yaga se sustenta sobre patas de gallina, está en el bosque y es giratoria.

1. Reducción.- Todas las posibilidades quitando uno o más elementos: choza.

2. Amplificación.- Lo contrario: sostenidas con crespones.

3. Deformación: la choza gira constantemente en torno a un eje.

4. Inversión: La forma fundamental se transforma en su opuesta. Choza abierta en lugar de choza cerrada.

5. y 6. Intensificación y debilitamiento. Sólo se refiere a los personajes: el héroe es expulsado, en lugar de enviado (intensificación). Se omiten amenazas (debilitamiento).

7. Sustitución interna. Cambios tomados del propio cuento, por desplazamiento casi siempre. Los desplazamientos son importantísimos en la transformación de los cuentos. La hija de Baba Yaga es la princesa; Baba Yaga ya no vive en una choza, sino en un palacio. La donante y la princesa se funden.

8. Sustitución realista. La choza es sustituida por viviendas corrientes.

9. Sustitución confesional. El diablo sustituye al transportador aéreo.

10. Sustitución por superstición. (Más raras de lo que parece).

11. Sustitución arcaica. Hay que distinguirlas de la sustitución por creencia o superstición. No siempre es fácil.

12. Sustitución literaria. El cuento integra muy difícilmente elementos literarios. Incluso la novela de caballería es a menudo producto de los cuentos.

13. Modificaciones. Casi siempre creaciones del cuentista.

14. Sustituciones de origen desconocido. (Concepto provisional).

15. Asimilación interna. Choza bajo un techo de oro, procede de choza-palacio bajo techo de oro.

16. Asimilación realista. Choza en el extremo de la aldea o cueva en el bosque. Mantiene el elemento morada aislada.

17. Asimilación confesional. Dragón por diablo. El diablo en un lago como el dragón.

18. Asimilación por superstición (rara).

19 y 20. Asimilación literaria y asimilación arcaica. (Más raras aún).

Es importante señalar que Propp, al estudiar las transformaciones, emprendió un camino distinto al de sus seguidores y críticos, especialmente Lévi-Strauss y Greimas. Para éstos, con sus respectivas escuelas, el estudio de las transformaciones ha de referirse a la estructura misma, reagrupando las funciones en parejas casi siempre, y según diversos tipos de relación. Esta orientación, que es la que ha potenciado la semántica estructural, coincide con la problemática final del estructuralismo, a saber, cómo se transforman las estructuras sintácticas. Decimos problemática final porque el siguiente paso viene dado por la relación entre sintaxis y semántica, que es propia de la gramática transformacional. No es de extrañar, pues, que algunos discípulos o seguidores de Chomsky hayan intervenido recientemente en el estudio de los cuentos maravillosos<sup>86</sup>.

A continuación veremos la polémica entre Lévi-Strauss y Propp, seguida del intento conciliador de Greimas.

### Lévi-Strauss enjuicia a Propp

Desde una posición estructuralista ya muy sólida, claramente influida por Jakobson, Lévi-Strauss publicó en 1960 un artículo titulado «La estructura y la forma», donde plantea importantes objeciones al sistema de Propp, sin dejar de reconocer sus méritos fundamentales e indiscutibles.

Conviene advertir, de entrada, que Lévi-Strauss no conocía la edición revisada y ampliada del trabajo de Propp, sencillamente porque ésta vio la luz en 1968. Algunas de las discusiones de Lévi-Strauss son, pues, superadas por la segunda edición de la *Morfología del cuento*. Otras, sin embargo, permanecen, y son las que veremos a continuación.

Lévi-Strauss basa su planteamiento en la diferencia, para él irreductible, entre formalismo y estructuralismo, diferencia que ha sido ampliamente negada o al menos matizada por los formalistas. El propio Jakobson se defendía en 1970, diciendo: «El formalismo, una etiqueta vaga y desconcertante que los detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje, creó el espejismo de un dogma uniforme y consumado»<sup>87</sup>.

Pero la posición de Lévi-Strauss, al menos en 1960, cuando redacta el artículo que comentamos, es clara y terminante: «Al contrario que el formalismo, el estructuralismo se niega a oponer lo concreto a lo abstracto, y a conceder a este último una posición de privilegio. La forma

se define por oposición a una materia que le es extraña, pero la estructura no tiene distinto contenido: es el mismo contenido, recogido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real»<sup>88</sup>. Tal vez Lévi-Strauss se dejó influir demasiado por el fenómeno histórico que supuso la condena oficial del formalismo por las autoridades soviéticas, sin advertir que no era la solidez del formalismo como doctrina lo que combatían las autoridades de la URSS, sino la necesidad de imponer la doctrina del realismo socialista frente a cualquier cosa. Pero dejemos esta cuestión, que nos llevaría demasiado lejos, para mejor momento. La base de las objeciones de Lévi-Strauss (ya apuntadas en páginas anteriores) es que las diversas abstracciones que realiza Propp para construir su sistema dejan de lado significaciones concretas que para el estructuralista, que trabaja con los contextos culturales, son irreductibles y sólo tienen sentido a partir de dicho contexto. Para el antropólogo, Propp «aparece desgarrado entre su ilusión formalista y su obsesión por las explicaciones históricas»<sup>89</sup>.

Con relación al mito, Lévi-Strauss advierte que «es posible comprobar cómo narraciones que tienen carácter de cuentos en una sociedad, son para otros mitos, y viceversa»<sup>90</sup>, con lo cual parece demostrado que no es el paso del tiempo lo que debilita o transforma estos relatos de una en otra cosa, sino las necesidades culturales de cada pueblo, en cuyo seno sí pueden tener lugar degradaciones o transformaciones. Esta impresión vuelve a confirmarse más adelante cuando dice: «La experiencia etnológica actual nos induce, por el contrario, a pensar que cuentos y mitos aprovechan una sustancia común, pero cada uno a su manera. Sus relaciones no son de anterior o posterior, sino que más bien se trata de una relación de complementariedad. Los cuentos son mitos en miniatura, en los que éstos aparecen a escala reducida y es lo que hace difícil su estudio»<sup>91</sup>.

Comparemos esta última afirmación con la de Propp, en su edición revisada: «Desde el punto de vista histórico [...] el cuento maravilloso en su base morfológica es un mito»<sup>92</sup>. Hay diferencias importantes. En primer lugar, Lévi-Strauss niega, por su experiencia etnológica, que haya una transformación de cuento en mito o viceversa a lo largo del tiempo. En segundo lugar, no parece lo mismo la «base morfológica» de Propp que la «miniatura» del antropólogo, pues mientras el primero se refiere a ciertos elementos comunes al cuento y al mito, el segundo todo lo más que admite es que el cuento es una versión reducida del mito.

No deja de sorprender la necesidad de una explicación histórica en Propp, que él dejó en hipótesis y que desarrolló más tarde en un voluminoso libro. Pensamos era la deuda que tenía que pagar por haber sustraído demasiado los contenidos particulares de los cuentos, en beneficio de su «metaestructura», y por no destruir su propio axioma, según el cual, para conocer el origen de una cosa primero hay que describirla bien.

Lévi-Strauss, en definitiva, lo que reprocha a Propp es que haya dividido la realidad de los cuentos en forma y contenido, y que este último le haya parecido arbitrario y pendiente de una explicación histórica. «Antes del formalismo -dice- ignorábamos lo que tenían en común estos cuentos, pero después de él estamos sin medios para comprender en qué difieren»<sup>93</sup>.

Nosotros mismos ya expresábamos nuestra decepción al comprobar que entre Fechoría (género) y sus distintas especies (rapta a la princesa, roba el

objeto mágico, saquea un sembrado, etc.) había demasiada distancia, y que todo lo que tiene de admirable el enorme esfuerzo de síntesis por encontrarlo común, es de lamentar que nos prive en la comprensión de lo diverso. El acierto de Propp, dice Lévi-Strauss, es advertir que el contenido de los cuentos es permutable, pero concluyo demasiado deprisa que también es arbitrario. Nada es arbitrario si se examina de cerca en su contexto cultural, habría que añadir, y es sin duda lo que piensa Lévi-Strauss.

Aplicando el método fonológico, Lévi-Strauss ejemplifica su punto de vista con la aparición del águila o del búho en un mismo punto de una narración oral. Se podría pensar, al estilo de Propp, que el contenido de estos pájaros es arbitrario, pues lo importante es la función que realizan. Oponiéndolos, sin embargo, vemos que el búho es el águila de la noche, y viceversa, por lo que la verdadera oposición es día/noche. Si introducimos en el sistema a todas las aves que forman parte del universo cultural de un pueblo, aparecerán pertinencias relativas a rapacidad/carroñez, acuáticos/no acuáticos, etc., en virtud de todo lo cual cada elemento no tendrá definición por sí mismo, pero sí en relación a los demás del conjunto.

Propp, como se recordará, desarrollaba un ejemplo aparentemente similar, cuando decía que el viaje en los cuentos podía ser representación de la creencia de los pueblos en el transporte del alma al otro mundo, y que la utilización del caballo, el águila o el barco venía condicionada por la condición de pueblo pastor, cazador o marinero, respectivamente. Esto es lo que Propp concibe como explicación histórica, y puede que no le falte razón. Pero el etnólogo lo que busca, y halla con frecuencia, no son símbolos religiosos, sino el sentido de la realidad de un pueblo expresado en todas sus representaciones. Y lo cierto es que lo real suele estar más presente que lo sobrenatural, tanto en los mitos como en los cuentos. Lévi-Strauss aclara que, para él, la permutabilidad del contenido tiene su correlato en la permutabilidad de la forma, y aquí es donde comienza el gran debate de nuestro tiempo. No deja de parecer esta postura un tanto «política», como si estuviera dispuesto a admitir la ligereza de Propp cuando éste analiza los personajes y sus atributos, a cambio de que se reconozca que hay, por el contrario, una rigidez excesiva en la estructura funcional, en las célebres 31 funciones de Propp. El párrafo que introduce esta parte es muy confuso, a lo que tal vez no sea ajena la mala traducción<sup>94</sup>. Pero es un hecho que ha admitido implícitamente la dicotomía forma-contenido, que venía negando hasta aquí.

Greimas se inspiró seguramente en esta afirmación de Lévi-Strauss: «Entre las 31 funciones que distingue (Propp), muchas parecen reducibles, es decir, asimilables a una misma función, que reaparece en momentos distintos de la narración, pero después de haber sufrido una o más transformaciones» (subrayado del autor)<sup>95</sup>. Así, mientras el ruso había emprendido el estudio de las transformaciones por el camino de los elementos sueltos (atributos), sus críticos lo emprenderán por lo que el otro consideraba prácticamente inalterable: la estructura funcional. Lévi-Strauss establece la hipótesis de que la asignación de una tarea difícil podría ser la transformación de la prueba; la transgresión sería la inversa de la prohibición, y ésta a su vez una transformación negativa

de la orden; la partida y la vuelta del héroe serían el negativo y el positivo de la función de separación; lo mismo se relacionarían la búsqueda y la persecución, etc.

Lévi-Strauss abunda con estas hipótesis en su tesis de que la representación del tiempo tiene un doble carácter en todos los sistemas míticos, pues se establece como sucesión a la vez que resulta «fuera del tiempo», con un significado siempre igual. Es tanto como decir que estos relatos son lengua y habla a la vez, utilizando la dicotomía de Saussure. El compromiso adquirido por Lévi-Strauss en esta etapa se formula con claridad cuando admite la «constancia del contenido (no obstante su permutabilidad), y permutabilidad de las funciones (no obstante su constancia)»<sup>96</sup>. Es lo que la semiótica actual viene reconociendo como la capacidad de cualquier elemento dentro de un sistema para funcionar como forma y como contenido, a cualquier nivel.

Las funciones del cuento se agruparán binariamente por inversión, exclusión, implicación, univocidad, reciprocidad, etc., con lo que estamos en condiciones de pasar al punto de vista desarrollado por Greimas y otros.

### Greimas y su búsqueda de los modelos de transformación

En su *Semántica estructural*<sup>97</sup>, Greimas aborda en uno de los capítulos la reestructuración del sistema de Propp en la búsqueda de un modelo de transformación del cuento, que sirva para explicarlo, para hallar su sentido, desde la propia estructura, se entiende.

En tan ambicioso objetivo el autor francés se propone reducir «de modo apreciable» el inventario de las funciones de Propp, emparejándolas a continuación, hasta lograr un conjunto funcional lo más simple posible. Sólo así se podrá ver, en un tercer paso, por qué han de sucederse obligatoriamente las funciones del cuento maravilloso y, cuarto paso, si esta sucesión obligatoria, reducida y de carácter binario se debe a una transformación real de estructuras, unas en otras, a lo largo de la narración.

Antes de pasar al nuevo inventario de Greimas, conviene puntualizar que este autor trabajó inicialmente, al igual que Lévi-Strauss, sobre la primera edición del libro de Propp, lo cual forzosamente ha de explicar ciertas deficiencias en la lectura que hace Greimas. Por ejemplo, cuando empareja las funciones XII y XIII (Asignación de una prueba al héroe y Reacción del héroe a dicha prueba), comenta: «del mismo modo que el mandamiento es seguido por la decisión del héroe, la asignación de la prueba no puede por menos de ser seguida por su aceptación»<sup>98</sup>, cuando precisamente Propp, en la edición corregida y ampliada de su libro, dice: «En la mayoría de los casos la reacción puede ser positivista o

negativa»<sup>99</sup>, queriendo decir que, dentro de cada especie, ésta podrá ser aceptada o no aceptada por el héroe. Por ejemplo, si el héroe ha de saludar al donante, lo hará o no lo hará, lo mismo que si ha de hacer un servicio; puede hacer incluso otro servicio distinto al que se le propone como prueba, e incluso no superarla.

Nuevamente se plantea también la utilidad o conveniencia de reducir el nivel semántico (las especies), al nivel semiológico (el género), empleando ya la terminología del estructuralista francés, para operar sobre ellas. En todo caso, la oposición que plantea el último entre asignación de la prueba y su afrontamiento positivo, como forzosa, es algo que se debe a Greimas, y no a Propp, el cual, conociendo más de cerca los casos reales que se podían dar en los cuentos, habló de una agrupación de tres funciones, y no de dos, sin perfilar demasiado el asunto. Dice Propp: «La prueba a que el donante somete al héroe, su reacción y su recompensa [la entrega del objeto mágico], constituyen [...] un cierto conjunto. Otras funciones, en cambio, son aisladas»<sup>100</sup>.

¿Cuál puede ser, pues, la utilidad de las categorías sémicas binarias de Greimas? Para nosotros sólo tendrán valor en cuanto a ciertas conclusiones generales que se desprenden de la nueva sistematización, como por ejemplo: que hay una redundancia evidente en tres puntos del cuento maravilloso, y que son: el paso de la función IX a la X, de la XII a la XIII y de la XXV a la XXVI. En todos esos, momentos, alguien manda hacer algo al héroe, que ha de demostrar si puede hacerlo o no, de lo que se derivará una consecuencia, casi siempre positiva. Estas tres funciones se pueden considerar como una sola transformada. La primera identifica al héroe, la segunda es la principal y lo cualifica, y la tercera lo glorifica.

Veamos, antes de seguir adelante, cómo es la reagrupación del sistema realizado por Greimas, donde las 31 funciones de Propp quedan reducidas a 20, de ellas 11 binarias y nueve simples:

- 1.º Alejamiento
- 2.º Prohibición vs. Transgresión
- 3.º Interrogatorio vs. Complicidad
- 4.º Engaño vs. Complicidad
- 5.º Fechoría vs. Carencia
- 6.º Mandamiento vs. Decisión del héroe (Momento de transición vs. Principio de la acción contraria)
- 7.º Partida
- 8.º Asignación de una prueba vs. Decisión del héroe (Primera función del donante vs. Reacción del héroe)
- 9.º Recepción del objeto mágico (o de un auxiliar mágico no cosa)
- 10.º Desplazamiento
- 11.º Combate vs. victoria
- 12.º Marca
- 13.º Reparación (de la carencia o fechoría)
- 14.º Vuelta (retorno)
- 15.º Persecución vs. Socorro
- 16.º Llegada de incógnito
- 17.º Asignación de tarea difícil vs. Tarea cumplida
- 18.º Reconocimiento (del héroe)
19. Descubrimiento del traidor vs. Transfiguración del héroe

20.º Castigo (del agresor) vs. Matrimonio<sup>101</sup>.

A la vista del nuevo esquema, uno siente la tentación de volver a actuar sobre él; entendiéndose que habría la posibilidad de agrupar las funciones de tres en tres o de alguna otra manera que en este momento no vamos a seguir<sup>102</sup>.

Se observará que en las funciones binarias, el término (sema) de la izquierda es negativo, o al menos prepondera en él un matiz negativo (prohibición, mandamiento, persecución, etc.), mientras el sema de la derecha es positivo (decisión, afrontamiento, logro; respectivamente). Esto es básico en la concepción de Greimas, pues permite la anulación de la oposición en cuanto algún otro elemento pueda anular, negar, el término negativo, dando paso a un procedimiento dialéctico (la negación de la negación, encaminado a entender la evolución del relato como una evolución de su estructura interna. Permite, además, una notación simbólica de las estructuras bastante enojosa por cierto, y que nosotros vamos a evitar siempre que sea posible.

La 1.ª conclusión general que extrae Greimas de la homologación de estructuras en que se prohíbe y se infringe, se manda y se acepta es que subyace a todo ello la estipulación de un contrato general en el cuento, que queda roto y que ha de ser restablecido. Esto último ocurre con el episodio final, las bodas. Greimas reinterpreta de este modo el contenido real de cada cuento mediante una segunda abstracción, con lo que cada vez nos estamos alejando más de la materia concreta.

Continúa analizando otros momentos de la estructura, tales como la prueba que sufre el héroe (de lo que ya hemos dicho lo fundamental). La ausencia del héroe (donde Greimas opina que el punto culminante es el combate del héroe con el traidor: que la rapidez con que se desplaza el héroe debe corresponderse con la intensidad del deseo); la alienación y la reintegración en el cuento (donde dice que «las funciones iniciales negativas se desarrollan paralelamente a las funciones terminales positivas», y también: «El estatuto estructural de las secuencias inicial y final del relato [...] se trata de una estructura común de la comunicación (es decir, del intercambio), que comporta la transmisión de un objeto: objeto-mensaje, objeto vigor, objeto-bien»<sup>103</sup>.

El resultado de toda esta reducción, reagrupación e interpretación, Greimas lo presenta como la secuencia: ruptura inicial de un orden, cualificación de un héroe reparador mediante ciertas pruebas, búsquedas, petición y reintegración, con restauración final del orden.

La parte más importante de este análisis aparece cuando Greimas advierte que todas las funciones emparejadas se dejan transformar en una categoría sémica elemental (en una segunda abstracción), menos una: la prueba. Así, el mandamiento y la aceptación puede ser interpretado como contrato (categoría sémica elemental), de la misma manera que emisión vs. comunicación se resume en la categoría comunicación. En cambio, si designamos la prueba a que se somete al héroe y la aceptación de éste con cualquier otro término más abstracto, por ejemplo, «lucha», no sabemos nada de lo esencial, y lo esencial es saber, primero, si el héroe acepta o no esa prueba (en lo que Greimas manifiesta una desconcertante contradicción con su propia lectura anterior, en la que, según vimos, creía el francés que forzosamente habría de ser aceptada), y, en segundo



lugar, si el héroe sale triunfador o no, pues también vimos, en Propp, que el héroe incluso podía ser derrotado en esta fase del relato.

Greimas extrae la conclusión de que la prueba es «el núcleo irreductible que da cuenta de la definición del relato como diacronía»<sup>104</sup>, esto es, no puede ser reducido fuera del tiempo, puesto que sólo la lectura de cada cuento permitirá conocer lo real. «La prueba -añade- constituye, en este sentido, una cierta manifestación de libertad»<sup>105</sup>, llegando a ver en ella una «connotación mítica suplementaria, el sentido de la afirmación de la libertad del héroe».

En relación con los cuentos maravillosos españoles, tal vez esta interpretación explique por qué muchos de ellos empiezan directamente por la prueba, y que la ausencia de esta función se haga sentir tanto más extraña.

Coincide en este punto Greimas con Lévi-Strauss (aunque el francés no lo indica), por cuanto siendo la prueba una función redundante con otras dos del cuento (el mandamiento inicial y la tarea final), resulta, pues, conforme con el paradigma, y es paradigma; mientras que, por otro lado, al ser ella misma irreductible fuera del tiempo, queda como una función diacrónica, esto es, sintagmática. Paradigma y sintagma a la vez, por eso la prueba sería el punto culminante de la acción (clímax) (en esto es igual a lo que ocurre en el relato literario moderno).

Otra conclusión importantísima que se desprende de este hecho singular, y que no hemos visto claramente expresada en ninguna parte, es que la relación entre sintaxis y semántica debe pasar inevitablemente, según estos indicios, por un punto de la secuencia textual que sea a la vez una función de orden relacionante y un contenido irreductible, independiente.

La contradicción que aparece entre ambas cualidades conforme a la gramática tradicional ha de ser superada en ese punto, cruce real de lo sintagmático con lo paradigmático. Fuera de una localización exacta, sabemos que este elemento se traduce en lo que denominamos sentido, es decir, el valor significativo de un texto y sólo de él, su significación relativa. En un texto narrativo le llamaremos la clave del sentido; puede manifestarse incluso a nivel de morfema, y su aislamiento no resulta demasiado difícil por su inevitable conexión con lo más importante del contenido abstracto, por ejemplo, el resumen del argumento de una novela. Así, la declaración del testigo principal, en un relato policíaco. Pero, ¿y un texto no forzosamente narrativo? Siempre hemos sospechado que la lengua no existe -salvo en las gramáticas-; que lo que existe es el habla. Ahora bien, ¿cómo puede explicarse este fenómeno del sentido, si no es admitiendo que el sentido es lengua y habla a la vez, en lo real, en el texto? Es tanto como admitir que todo texto es redundante, y que uno de los puntos de la redundancia es, sin embargo, el más original de todos cuantos componen el texto. Al menos de una forma provisional nosotros lo admitimos, y lo enunciamos como hipótesis: en todo texto, aquello que define su cualidad diferencial, en cuanto al sentido, se halla en un punto cualquiera de los elementos redundantes, preferentemente situado en una posición central del discurso.

En un epígrafe de este capítulo titulado «El resorte dramático del relato», Greimas hace una fugaz alusión a Souriau, tras definir el dramatismo del relato como la separación, el alejamiento, entre ciertas

funciones. La deuda con Souriau es, sin embargo, y en opinión de Todorov, más intensa. Este último lo resume así, incluyendo otra deuda con Tesnière.

«Unos veinte años después, E. Souriau hizo un trabajo similar al de Propp partiendo del teatro. Souriau distingue los personajes de los papeles (que él llama "funciones dramáticas") y entrevé la posibilidad de una repartición de las dos clases. Sus papeles o funciones son las siguientes: «la Fuerza temática orientadora, el Representante del bien deseado, del valor orientador; el Receptor virtual de ese bien (por el cual trabaja la Fuerza orientada); el Opositor; el Arbitro, que atribuye el bien; el Auxilio, desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes.

A. J. Greimas ha retomado los dos análisis precedentes (Souriau y Propp) procurando sintentizarlos; por otro lado, ha intentado vincular este inventario de funciones con las funciones sintácticas de la lengua y siguiendo a Tesnière, ha introducido la noción de actante. Los actantes de Greimas son: Sujeto, Objeto, Emisor "Destinateur", Destinatario, Adversario, Auxiliar. Las relaciones que se establecen entre ellos forman un modelo actancial. La estructura del relato y la sintaxis de las lenguas (que contiene algunas de esas funciones) se convierten así en manifestaciones de un modelo único. Los actantes de Greimas ilustran una diferencia en la concepción de las funciones o papeles en Souriau y en Propp. Este último identifica cada papel a una serie de predicados; Souriau y Greimas, en cambio, lo conciben fuera de toda relación con un predicado. Esto significa que Greimas opone los papeles (en el sentido de Propp) a los actantes, que son puras funciones sintácticas»<sup>106</sup>.

En un artículo del año 73, Greimas desarrolla los conceptos de actante, actor, y figura<sup>107</sup>, sobre la misma base de sus equivalencias sintácticas, pero ya plenamente en el dominio de la semiótica y con ayuda de los conceptos básicos de la gramática transformacional. Las equivalencias entre el cuento y la sintaxis son trascendidas incluso al ámbito de la imaginación, cuya estructura elemental articula también la significación del relato en conjuntos isótopos, tanto si se trata de la imaginación del narrador como de la del receptor. Dando un paso más, la equivalencia alcanza a la relación del hombre con el trabajo, como productor de valores-objeto que ha de poner en circulación en una estructura de intercambio. En el plano individual, esta misma estructura del modelo único se manifiesta como la relación del hombre con su deseo y «la inscripción de este deseo en las estructuras de la relación interhumana»<sup>108</sup>. La transmisión de un objeto entre un emisor y un destinatario se consolida así como la estructura fundamental del cuento, del lenguaje, de la producción, de la satisfacción de los deseos y de la presencia del deseo, con su objeto, en las relaciones sociales. Finalmente todo esto parece responder a un conjunto de relaciones paradigmáticas subyacentes a los personajes-tipos (actantes), que los inviste de

moralidad positiva o negativa. Este valor moral de las relaciones entre los personajes-tipos pertenece exclusivamente a un paradigma, es decir, escapa a las relaciones sintagmáticas, a lo que pueda ocurrir concretamente en cada cuento, pero es inseparable de cada cuento. Con esto volvemos a la peculiar relación sintagma-paradigma, que ha sido la tentación universal de todos los investigadores de la narración. Que la moralidad es, pues, un hecho paradigmático, implicado en la estructura, lo prueba el hecho de que entre el personaje y su papel no existe siempre el mismo vínculo, aunque a primera vista pueda parecer que sí. Ya se dio cuenta Propp de que había que distinguir dos cosas: el personaje y su esfera de acción (también Souriau aplica esto al teatro). La esfera de acción del malvado, por ejemplo, abarca varias acciones (fechoría, combate, persecución), pero pueden ser realizadas por el mismo personaje o por varios. Tanto si hay uno como varios, el personaje tendrá un aspecto principal, que Greimas, siguiendo a Tesnière, llama actante (son actantes, como vimos: Sujeto, objeto, emisor, destinatario, adversario y auxiliar). Caso de haber varias versiones del actante en un cuento, se llamarán actores. Curiosamente, Greimas ha mezclado en la nomenclatura de sus actantes la terminología lingüística con la del cuento propiamente dicho, queriendo con esto habituarnos a pensar bajo ese modelo único del que hablábamos reiteradamente. Pero lo más destacable es que Greimas ha introducido como actante el objeto, es decir, aquello a lo que se transmite la acción (función), entendiendo que sólo existe una acción paradigmática (la que conduce a restablecer el orden roto al comienzo del relato), como sólo existe un objeto sintáctico, un producto del trabajo en tanto que mercancía, y un objeto del deseo, a nivel tanto individual como colectivo.

La aplicación de los conceptos competencia y representación de la gramática generativa, Greimas la explica así: «En el plano narrativo proponemos definir la competencia como el querer y/o poder y/o saber hacer del sujeto, que presupone su hacer en tanto que representación [...] Si todo enunciado manifiesto sobreentiende, con relación al sujeto de la enunciación, la facultad de formar enunciados, esta permanece siempre, de forma general, implícita»<sup>109</sup>. Según esta teorización, el sujeto de la competencia lingüística y el sujeto manifiesto no son sino dos instancias de un solo y mismo actante. De donde resulta que la explicación estructural viene a coincidir con la transformacional, sólo que aquí sin ninguna violencia. Los actores (personajes que comparten una misma esfera de acción, por ejemplo, todos los malvados de un cuento) no son más que mutaciones de un único malvado, paradigmático, «competencial», capaz de generar tantos sujetos como sean necesarios.

Más adelante, Greimas advierte que no habremos llegado a profundizar en el análisis del cuento y, por ende, del discurso, si no rebasamos el nivel semiótico, es decir, el de las formas del contenido, para llegar verdaderamente a esa teoría del discurso de la que tanto se habla en los últimos años. Se trata, en suma, de encontrar verdaderamente la equivalencia de la teoría del relato en una teoría de las relaciones entre las frases, tomando como punto de partida la hipótesis que esbozamos al principio de este capítulo, a saber, que todo lo que explique la relación entre las distintas funciones y personajes del cuento, ha de conducirnos a

una gramática del texto, de todo texto.

Greimas piensa que esta profundización ha de realizarse por vía de lo que él llama figuras, esto es, las unidades más pequeñas y más escondidas -valga la expresión- del plano del significante y del plano del significado, por separado. A Greimas parece guiarle el principio dialéctico de que los extremos se tocan, y, como cansado de la superficialidad un tanto mostrenca de la sintaxis, le diera la vuelta al mecanismo del lenguaje, incluso descomponiéndolo para estudiarlo también al revés, en busca de esas unidades. Así, por ejemplo, intentaría ver las virtualidades discursivas de un lexema, un poco como si en los diccionarios se contemplaran todas las posibilidades de combinación de una palabra con otras. Bien mirado, esta idea se parece bastante a la del lexicón de la gramática generativa, sólo que el proyecto de Greimas se reduciría a ciertos ámbitos, a ciertas esferas de acción (cuentos) o de discurso (texto). Desde esta perspectiva, las figuras lexemáticas (por ejemplo, toda la constelación de términos que «provoca» la palabra sol: rayos, calor, luz, transparencia, nubes, etc.), aparecen con facilidad en enunciados sucesivos, constituyendo estructuras relacionantes llamadas configuraciones discursivas. Son estas figuras, distintas de las formas de la narración o de la frase, las que pueden explicar verdaderamente la organización del sentido.

Un ejemplo que puede entender todo el mundo es la organización del sentido en un panfleto de propaganda política, donde lo importante es la configuración de ciertos términos, su mera presencia, e incluso su dosificación y distribución más o menos «armoniosa», «estética», con independencia de la frase en que cada uno de esos términos aparece. Por esta razón se repite tanto la fisonomía de esta clase de textos, sea cual sea el grupo político emisor.

## Dos interpretaciones del relato

Para terminar, volvemos un momento al final del otro capítulo del mismo autor (el de Semántica estructural), que quedó interrumpido por el resumen que acabamos de realizar.

Tras observar que el sentido del relato no se agota en la prueba, sino teniendo en cuenta su contexto, el comienzo y el final sobre todo, se puede realizar una interpretación acrónica del cuento según la cual el restablecimiento del contrato, roto en un principio, se corresponde con la reintegración de los valores. Dice, exactamente Greimas: «la existencia del contrato (del orden establecido) corresponde a la ausencia del contrato como la alienación corresponde al pleno goce de los valores»<sup>110</sup>. Aquí nos interesa hacer una aclaración, que nos sugiere la notación simbólica utilizada por Greimas. Para establecer esta equivalencia entre la estructura semántica del relato y su sentido social, nuestro autor emplea -tímidamente, nos parece-, la notación de una proporcionalidad aproximada, mediante el signo  $\approx$ . Nos resulta una actitud similar a la de

Goldman cuando, después de establecer su concepto de la homología, para explicar una profunda equivalencia entre la estructura de la novela y la estructura de la sociedad para el mercado, él mismo parece no atreverse a identificar sin más ambas estructuras, por su función social alienante, e introduce un factor intermediario, cual es «la tendencia del grupo a una conciencia adecuada y coherente, a una conciencia que no se realiza sino excepcionalmente en el grupo, en el momento de la crisis y, como expresión individual, en el plano de las obras culturales»<sup>111</sup>. Esta imprevista, e inaceptable, justificación de las «grandes obras culturales» -entiéndase, de las realizaciones de los grandes artistas-, como expresión de la tendencia del grupo a la posesión de una conciencia coherente, revela una última indecisión en el momento de aplicar el método dialéctico para establecer, sin más, la identidad de dos estructuras a través de su función. Cuando se refuta la identificación del arte gótico con la escolástica, por ejemplo, como algo carente de rigor científico, no se tiene en cuenta que sólo se está considerando la función social de ambas realidades a través de aquello para lo que prioritariamente fueron creadas por un mismo grupo social (el alto clero), y esta función no es otra que el control del poder. La coherencia de los grupos de presión, detentadores del arte a través de la historia, en modo alguno nos parece que se pueda sacar de los estrechos límites de sus intereses oligárquicos. De lo contrario, habría que admitir que existe una medida para el arte, que sirve también para medir la conciencia de la burguesía. En todo caso, ¿conciencia de qué y para qué? Pero no es preciso llegar a ese planteamiento, pues, por fortuna, no existe otra medida del arte que el tiempo y las circunstancias, que es tanto como no decir nada. La pervivencia de las catedrales como admirables fábricas del género humano, cuando la escolástica apenas pervive, es la verdadera prueba de su valor arquitectónico, y aun así habría que analizar más detenidamente si sus actuales valores no serán las agencias de turismo europeas. Pensar de otra manera supone una abrumadora cantidad de identificaciones formales indebidas cuyo resultado final tiende a decir, aunque sea tímidamente, que toda gran obra de arte es progresista. He aquí cómo el platonismo puede resultar revolucionario, por obra y gracia de la formación burguesa de algunos intelectuales marxistas.

Siguiendo con Greimas, sé observa una suerte de ambigüedad fatal en la captación del sentido del cuento popular maravilloso, pues la segunda interpretación, que tiene en cuenta la disposición temporal de los términos de la analogía, ve como implicación lo que antes veía como correlación, aunque sigue utilizando la misma notación. Esta segunda interpretación es resumida por Greimas así: «En un mundo sin ley los valores son trastocados; la restitución de los valores hace posible la vuelta al reino de la ley»<sup>112</sup>. ¿Con cuál de las dos interpretaciones nos quedaremos? Ambas nos parecen insatisfactorias, pues si la primera se queda en el mero paralelismo, disfrazado de proporción, entre el restablecimiento del orden y la alienación, la segunda cae en el exceso contrario, estableciendo una relación metafísica de causa a efecto, entre la vuelta a los valores y el restablecimiento de la ley.

Algo se aclara la cuestión cuando, más adelante, dice respecto a la interpretación primera, laacrónica: «La captación paradigmática

(acrónica) del relato establece, por consiguiente, la existencia de la correlación entre los dos campos, entre la suerte del individuo y de la sociedad», y más adelante: «En resumen, podemos decir que la segunda parte de la proporción estructural plantea, de hecho, la alternativa entre el hombre alienado y el hombre que goza de la plenitud de los valores»<sup>113</sup>. La debilidad, con todo, de estas interpretaciones, queda superada por la claridad de las dos definiciones del cuento que se derivan de ellas, y que bien podrían haberse obtenido por la simple aplicación del método dialéctico, cuando dice: «La secuencia diacrónica elemental del relato (la prueba) comporta, en su definición, todos los atributos de la actividad histórica del hombre, que es irreversible, libre y responsable»<sup>114</sup>. Bien mirado, esto se podría deducir directamente del análisis de la prueba que realiza Propp (eso sí, en la edición corregida y aumentada de su Morfología que Greimas no ha tenido suficientemente en cuenta o no conoce), pues en ese análisis el orden de las funciones es siempre el mismo, y, por lo tanto, irreversible; el héroe puede aceptar o no la asignación de la prueba; esto es, se manifiesta libremente; e incluso puede perder, no superarla y, sin embargo, continuar en su camino («responsable»), y todo ello intensificado por algo que no se tiene en cuenta y es el hecho de que el héroe nunca sabe que tras la prueba viene la obtención del objeto mágico, imprescindible para el restablecimiento del orden social roto. Está dispuesto, por consiguiente, a realizar su misión sin ninguna ayuda, sólo que ésta llega siempre, siendo en realidad la primera recompensa a su heroísmo o a su bondad. El carácter mágico del objeto es lo que no resulta suficientemente explicable desde esta perspectiva. El fuerte contraste semántico que introduce con respecto a la libertad del héroe, infinitamente solo en su humanidad responsable, arroja la inquietante pregunta de cuál será el sentido que pueda tener la aparición inmediata de lo más maravilloso. Tras lo más humano (la libertad), lo más extraordinario (el objeto mágico), y como consecuencia del arrojamiento del hombre, como obligada recompensa, cabría decir, a su heroísmo demostrado, pero... ¿inútil?

Finalmente, la posibilidad de la doble interpretación subraya, para Greimas, «el gran número de contradicciones que puede contener el relato. Esta es a la vez afirmación de una permanencia y de las posibilidades de cambio, afirmación del orden necesario y de la libertad que rompe o restablece ese orden». Esto último confirma la tesis, repetidamente expuesta en este trabajo, de la condición de lengua y habla a un tiempo que posee el relato popular. Todo lo demás en Greimas, incluida una final e inesperada distinción entre dos grandes clases de relatos: los que aceptan el orden presente y los que lo rechazan, nos parece inferior a esta sugerencia de las contradicciones, que podía haber desarrollado más (ellas son, en definitiva, las que dan cuenta de todo lo real), e inferior a otra sugerencia también dialéctica, que ve en la prueba la expresión del modelo transformacional, por cuanto representa la superación inevitable. Por nuestra parte, sólo hemos de añadir que la contradicción del héroe al tener que elegir entre su libertad y la reparación del orden social roto, sólo puede ser superada en favor de esto último siguiendo el impulso elemental de la justicia, que es palpable en los cuentos populares.

## Sobre otras aplicaciones de la teoría de Propp

Otros autores han discutido el modelo de Propp, intentando extender su aplicación a otros dominios de la narración, de la sintaxis o de la semántica, a menudo de estas tres cosas. Nosotros mismos hemos trazado diversas sugerencias hacia esos campos, al hilo de la exposición del sistema del formalista ruso.

Lo que convierte al cuento popular en una fuente casi universal de medidas gramaticales y literarias es su condición casi perfecta de discurso objetivo. Se puede afirmar que el estilo (*ornatus*) no existe en él. Por ese motivo, y en confrontación con él, se hace tan evidente la dimensión literaria del signo en otros textos, y con la misma facilidad se desprenden de él los fundamentos sintácticos y semánticos de todo discurso.

Claude Bremond ha intentado aplicar el modelo de Propp a otros tipos narrativos. Uno de sus postulados fundamentales, en esa aplicación, es el de las «fonctions-pivots», que ha sido ya traducido como nudos direccionales del relato. Estos nudos se hallan ligados a una cualidad lógica vectorial, que expresa una posibilidad de apertura del relato en bifurcaciones, ramificaciones y cruces. Ello permite al narrador escapar de la linealidad de la historia, sin abandonar el plano sintagmático. En realidad se trata de una cualidad lógica que es al mismo tiempo una cualidad estructural del relato.

Un buen ejemplo de estos nudos direccionales, sería, una vez más, la prueba del cuento popular maravilloso. Del comportamiento del héroe ante la prueba se derivan distintas posibilidades para el discurso narrativo. Ahora bien: por muchas posibilidades que se contengan en un nudo direccional nunca aparecerán en sus realizaciones las cualidades del héroe (valor/cobardía, confianza/desconfianza, etc.), como tampoco otras cualificaciones o valoraciones de la historia. Estos elementos tendrían que entrar por fuerza en el estilo (*ornatus*), o bien en el discurso no narrativo, si quisieran manifestarse. Pero esto nunca sucede en el auténtico cuento maravilloso. El héroe nunca es calificado como valiente o cobarde, por ejemplo, más que en la mente del lector... o en las adaptaciones literarias que creen con ello estimular la fantasía de los lectores (generalmente los niños), cuando en realidad la están asfixiando. Toda ética o ideología se desprende de la información acumulada sobre el personaje o preferiblemente sobre la historia misma. No pertenecen al texto, sino al subtexto. En esto se distingue la dirección emprendida por Bremond de la que hemos descrito a propósito de Greimas. En definitiva, éste tiende a captar los valores del cuento por el contenido semántico que cree observar en la estructuración de las funciones, mientras que Bremond pone mayor énfasis en las posibilidades «lógicas» del relato, descubriendo aquellas que son ideológicas, culturales, en la propia estructura del cuento maravilloso ruso, por no contar por ejemplo con las posibilidades contrarias (así, que del combate se pueda derivar la derrota del héroe, o

la derrota y la victoria a la vez, o ninguna de las dos cosas). Las relaciones entre la «lengua» del relato (la estructura) y el «habla» (el discurso) se contempla así en sentido inverso a como se viene entendiendo, esto es, del texto hacia la gramática, pero por razones de contexto histórico-cultural.

Cuando los diversos desvíos de la historia proceden, en efecto, de los actos del héroe -fenómeno casi absoluto en los relatos literarios-, tendremos las diversas formas de distorsionar la sintagmática, la linealidad del relato. Pero existen otras claves de los relatos literarios, como por ejemplo la descripción de los elementos atributivos y, en general, accesorios de la acción. Tanto las distorsiones sintagmáticas (el héroe hace lo que quiere), como las descripciones (acerca de sus cualidades o incluso del paisaje por donde transita) constituyen, según apuntábamos a propósito de Roland Barthes, unidades «indiciales», también llamadas catálisis, cuya función primordial es unir núcleos de acción. Pues bien, nos parece que es en esas zonas de expansión del relato donde a menudo se asientan valores morales e ideológicos. La virtualidad de estos valores, por consiguiente, está bien alejada del relato, pertenece a otro orden de cosas: el orden cultural, sin duda. Las sugerencias que despierta este tipo de análisis son muy superiores a las que caben en nuestro tema central, pero de alguna manera se podrían resumir diciendo que ninguna producción cultural, ni siquiera los cuentos populares escapan a la ideología reinante, y que esta halla su asentamiento en los más variados recursos del relato, tomando incluso los nexos (las unidades «anti-funcionales», en Propp), como lugares privilegiados, y sobre todo, el desarrollo argumental.

## Segunda parte

### Los cuentos maravillosos españoles 115

#### Selección y clasificación

Hemos expuesto al principio las razones por las que la colección de Aurelio Espinosa nos parece, con mucho, la más útil para ser tomada como guía principal en nuestra investigación. En cuanto al método, el sistema de Propp sigue siendo imprescindible, aunque sólo sea por razones de operatividad. Estos dos ejes de nuestro trabajo se han visto enriquecidos en sus respectivos ámbitos por las demás colecciones y por la discusión del método, ahora incorporados a los criterios de selección y clasificación.



En consecuencia, el primer paso consistirá en ver cómo se adaptan los cuentos de encantamiento recogidos por Espinosa y por otros autores (nosotros mismos hemos recogido algunos), al modelo estructural descubierto por Propp y enriquecido por otros teóricos.

En una primera lectura de la colección de Espinosa se advierte que habría que modificar bastante la clasificación, sólo con tener en la mente el doble objetivo de nuestra lectura: el objeto mágico y las pruebas a realizar por el héroe. Ambos son, como ya vimos, indicadores fundamentales de cuento maravilloso, entre todos los elementos que constituyen su definición. Así, descubrimos que son cuentos maravillosos los que Espinosa clasifica como serie B de los cuentos de adivinanzas, es decir, La adivinanza del pastor. No lo son La niña sin brazos (con éste u otro título), Blancanieves, Cenicienta (siempre con otros nombres en España), ni Juan sin Miedo; todos ellos recogidos en la serie A de los cuentos de encantamiento. Sin embargo, dada su extraordinaria importancia, La niña sin brazos, Blancanieves y Cenicienta son objeto de un estudio particular en este trabajo. También ofrecemos sus arquetipos. Los llamaremos cuentos semi-maravillosos o asimilados.

Catalogado como cuento picaresco tenemos el 177, que puede ser considerado maravilloso, aunque con reservas<sup>16</sup>. Hay casos híbridos de muy difícil solución, como los 129 y 146, así como otros de gran complejidad (153, 156) que requieren una discusión específica.

Sin ánimo de agotar la crítica conducente a una posible reclasificación del material de Espinosa, he aquí otras observaciones:

Cuento 105.- La ciervata. Ningún motivo permite llamarlo de encantamiento.

108.- La zamarra. A partir de él y hasta el final de la serie, el concepto que los aglutina, «niña perseguida», apenas les corresponde.

109.- Los tres trajes. Se acerca ya al arquetipo de Cenicienta.

110.- Los tres trajes. Cenicienta, sin lugar a dudas; es un caso de valor inapreciable, por cuanto prueba que Cenicienta es una transformación de La niña sin brazos en un cuento semi-maravilloso, según nuestro estudio, que comprende también a Blancanieves como otra transformación del mismo cuento. (Véase más adelante).

111.- La puerquecilla. Es la mejor Cenicienta española que conocemos. A partir de este cuento, varios más de la serie se acercan también a Cenicienta y otros a Blancaflor, la hija del diablo. Tal vez por las razones de esa proximidad en los narradores, tanto Cenicienta como Blancanieves reciben a veces el nombre de Blancaflor, que no les corresponde.

114.- El palacio del Jarancón. Es nuestra primera y básica Blancanieves. Espinosa no lo advirtió, aunque se ocupó muy detenidamente de este cuento en otra dirección<sup>17</sup>.

115.- Pese al nombre, Blancaflor, se trata también de una versión de Blancanieves.

116.- La madre envidiosa. También es Blancanieves.

129.- La cueva del dragón. Mal clasificado; pertenece a La niña sin brazos, aunque la heroína no presente este atributo.

132.- El príncipe rana. Situado en la serie del príncipe encantado, pero difiere por completo de los demás.

143.- Las tres maravillas del mundo. Mal clasificado en La princesa

encantada. A Espinosa lo distrajo la «dama», que constituye una de las tres maravillas del mundo, pero sin rango de heroína.

152.- Las tres bolitas de oro. Hay decidida intervención de lo sobrenatural, en sentido cristiano.

155.- El oricurno. Versión rarísima del mito del unicornio en España, recogida por Espinosa en Cuenca. Tiene un valor incalculable, tanto por la rareza del tema como por la forma, que no es propiamente un cuento, sino un mito, y por el lugar donde se recogió. Los mitos son siempre raros fuera de Asturias. Podría justificar a los que creen en la existencia de un género intermedio: el cuento mítico.

158.- Periquillo. Es el nombre que suele recibir en España el popular Pulgarcito. No es ni siquiera de encantamiento.

159.- María como un ajo. Es la versión femenina del anterior, Pulgarcito.

160.- La asadura del muerto. Es un cuento de miedo.

163.- Pedro el de Malas. Es una versión del famoso Pedro de Urdemalas, con algunos elementos maravillosos pertenecientes al mito del Cíclope, desarrollado rara vez como cuento. (Véase el 157, El ojanco).

No cansaremos más al lector con observaciones de esta naturaleza, y haremos sin más el inventario numérico de los que, según nuestro análisis, son verdaderamente maravillosos en la colección de Espinosa.

De los 280 cuentos que contiene sólo 20 puede decirse que son maravillosos en su totalidad, haciendo abstracción de deterioros de poca importancia, y son los siguientes números de la clasificación de este autor: 6, 7, 12, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 135, 139, 141, 142, 143, 153. El 157 lo es parcialmente (la secuencia) y el 150 es una versión excesivamente deteriorada del cuento básico Las tres maravillas del mundo. Hacemos estimación aparte de otros cuentos que ofrecen dudas de difícil solución, y que denominamos «maravillosos con algunas reservas»: 9, 140, 145, 147, 151, 153, 163 y 177.

Una tercera categoría la constituyen los que denominamos semi-maravillosos, por presentar en sus elementos un aspecto intermedio -no necesariamente en el tiempo- entre lo que consideraríamos cuento fantástico o de hadas, en general, y maravilloso en particular. Tales son La niña sin brazos, Blancanieves, Cenicienta y algunos otros, que luego son estudiados junto con los del anterior grupo y con uno más todavía: los maravillosos artificiales. Los tres grupos reciben atención por separado como «Casos discutibles».

En cada uno de los cuatro grupos hemos añadido, para obtener el arquetipo correspondiente o, en su caso, versiones más o menos ejemplares, cuentos procedentes de otras colecciones o recogidos por nosotros mismos en la actualidad.

## Cuentos maravillosos básicos

Una vez realizado ese estudio, con el método basado en toda la discusión que precede, hemos llegado a la conclusión de que existen en España seis

cuentos maravillosos básicos, uno de ellos desdoblado en dos variantes, por lo que podrían considerarse siete en total. Son los siguientes:

La adivinanza del pastor

Blancaflor, la hija del diablo

El príncipe encantado

Juan el Oso

La princesa encantada

La serpiente de siete cabezas o El castillo de irás y no volverás

Los animales agradecidos o La princesa encantada

Las tres maravillas del mundo

## Casos discutibles<sup>119</sup>

En nuestro trabajo nos hemos encontrado con muchos cuentos que se resistían a entrar en la clasificación de cuentos básicos que acabamos de presentar. Curiosamente, en casi todos ellos han venido concurriendo las dudas de los investigadores, y a menudo han ido a parar a ese cajón de sastre que traen algunas colecciones bajo el epígrafe de «varios» o similar.

Características de muy diversa índole se dan en ellos, más las que hay que intuir o sencillamente adivinar, que nos permiten una cierta clasificación separada de la de los seis cuentos básicos. Con esta provisionalidad, y a falta de un estudio más detenido y sobre materiales más amplios, hacemos las siguientes observaciones a nuestros casos discutibles:

### A. Cuentos maravillosos con alguna reserva

Se trata de cuentos que pueden presentar alguna de las dos funciones fundamentales, e incluso las dos, pero permiten mantener una duda razonable por su parecido con las mismas funciones de otros cuentos básicos, su poca claridad en cuanto a que sirvan realmente para reparar la carencia, o circunstancias de otra naturaleza que, en general, le restan nitidez a la estructura significativa o a las funciones fundamentales.

Entre ellos contamos:

La gaita que hacía a todos bailar (Espinosa, 153)

El ojanco (El cíclope de los cuentos populares españoles) (Espinosa, 157 -primera secuencia- y 163, en parte)

Las tres naranjas del amor (En Andalucía pueden ser toronjas en vez de naranjas)

Paloma blanca (Llano, 7)

La nuez de oro (Jiménez)<sup>120</sup>. (Pueden ser otros frutos secos)

El anillo de la princesa (Espinosa, 147)

El castillo encantado (Espinosa, 151)

El príncipe español (Espinosa, 140)

## B. Cuentos semi-maravillosos

Son los que no presentan ninguna de las dos funciones fundamentales (la entrega del objeto mágico o el auxiliar maravilloso y la realización de unas pruebas por parte del héroe), y si las presentan lo hacen desprovistas de su verdadera función narrativa: reparar la carencia o la fechoría inicial. La recepción del objeto mágico, si lo hay, no se hace por merecimiento del héroe (aunque esto, como ya veremos, caracteriza a casi todos los cuentos maravillosos españoles), el cual, a su vez, está identificado con la víctima, es el mismo personaje. Como arquetipos de estos cuentos presentamos y estudiamos:

La niña sin brazos

«Blancanieves» (En español siempre con otros nombres)

«Cenicienta» (En español siempre con otros nombres).

Sin llegar a constituir, por ahora al menos, arquetipos, tomamos también en consideración otros cuentos tales como:

Las tres prendas de Pedro (Llano, 5)

El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua amarilla. (Llano, 6 y Curiel: Los tres linos del sultán, p. 63 ss.)

## C. Cuentos maravillosos artificiales

Son los producidos mecánicamente, de una forma consciente o inconsciente, reuniendo partes de más de un cuento maravilloso, a veces sobre un cuento no maravilloso. Hay que distinguirlos bien de aquellos cuentos maravillosos donde, por error o distracción de un determinado narrador, se ha deslizado un elemento o más de otros cuentos, pero permanece claramente reconocible la estructura de uno en concreto. Como ejemplo de un cuento claramente artificial citaremos el número 9 de Espinosa, Piel de piojo, versión de un cuento famoso en toda Europa, enriquecida en este caso con elementos de los cuentos básicos, I, IV y V.

Anotaciones a algunos de estos casos discutibles

Para un mejor entendimiento de las razones que nos mueven a llevar a una

clasificación aparte y provisional un cierto número de cuentos -entre otros muchos que seguramente el lector aficionado a esta materia podría citar-, hablaremos en particular de algunos de ellos.

### Las tres prendas de Pedro

Compuesto por dos secuencias: la de la superación del miedo, con su recompensa, y la de los cuernos que salen por transgredir una prohibición. Por la primera está emparentado con las muchas versiones del cuento maravilloso cuyo personaje central es «Juan sin miedo», pero con la diferencia de que en este que discutimos aparecen elementos maravillosos: la recompensa en forma de tres objetos mágicos y el donante. Aquéllos no sirven, sin embargo, para reparar ninguna carencia o fechoría; tampoco existen ni víctimas ni agresor (lo más aproximado es el hermano envidioso, que cumple una función similar a las hermanastras de Cenicienta). La segunda secuencia presenta una historia con elementos extraordinarios, pero en absoluto maravillosos, que está cerca de los muchos cuentos de «tonto aparente» tan abundantes en nuestra geografía, personaje que consigue burlar mediante alguna treta o feliz ocurrencia a otros muy encumbrados que pretendían burlarse de él.

### El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua amarilla

Cuento con probada fama de antiguo (aparece en Las mil y una noches), lo cual proporciona una prueba de que la antigüedad no es un parámetro que permita distinguir los cuentos maravillosos puros de los que no lo son. Por muchos detalles se aproxima a la gran materia común de la niña abandonada: incesto, descendencia monstruosa, hermanos fugitivos y reencuentro con el rey (padre o marido) gracias a la intervención de un pájaro; es decir, pertenecen al mismo fondo de La niña sin brazos, Blancanieves y Cenicienta, y comparte otros muchos motivos con otros cuentos maravillosos, tales como la señal de que uno de los hermanos está en peligro (El castillo de irás y no volverás), el abandono de los niños en una caja que se echa al río, que pertenece al acervo aún más universal de la mitología (Moisés, Amadís, etc.).

Perfectamente recogido por Llano en Asturias y algo más deteriorado en la versión extremeña de Curiel, presenta este cuento, en su estructura, rasgos idénticos a los tres de su mismo patrimonio, como la identidad entre heroína y víctima, y la no existencia de combate ni de pruebas para la consecución del objeto mágico. Se diferencia de los otros tres en que presenta un objeto mágico triple. Su función no es claramente la de reparar la fechoría, pues sirven para otras cosas, como desencantar las piedras negras, devolver la salud o llamar la atención del rey. En cuanto al pájaro que habla, su función reparadora se establece a través de

insinuaciones y pistas que van orientando al rey hasta descubrir la verdad por boca del hortelano.

### Las tres naranjas del amor

Aquí el héroe coincide con la víctima en la primera secuencia, pero no en la segunda, tras el matrimonio. Los objetos maravillosos se obtienen sin pruebas, pero al usarlos el héroe ha de mostrar ciertas habilidades para que le sean realmente útiles. El agresor (hechicero) está casi confundido con el donante.

Este cuento plantea, además, un curioso problema en su relación con el arquetipo de Blancanieves, B. La segunda secuencia de ambos cuentos es la misma: la historia de la suplantadora de la reina que le clava a ésta un alfiler en la cabeza, convirtiéndola en paloma. A simple vista se podrían formular dos hipótesis explicativas. Primera: que se trata de una historia independiente que fácilmente se puede unir a cualquiera de los dos cuentos como segunda secuencia. Pero es el caso que cuando aparece como cuento independiente no hay carencia en el punto de partida y los personajes aparecen sin más en la situación típica de Blancanieves: los hermanos conviviendo con una hermana en una casa sola en el campo, como en La palomita, recogido por Hernández de Soto antes de 1885 (Biblioteca de Tradiciones populares, X), y, además, a la unión con la variante B de Blancanieves no es una simple sutura, puesto que la princesa vive en el palacio acompañada de sus hermanitos convertidos en bueyes, los cuales proceden de la primera secuencia. Aún se podría añadir que, si fuera tan fácil unir esa historia a dos cuentos diferentes, ¿por qué no hacerlo a cualesquiera otros cuentos de la familia de Blancanieves, por ejemplo a Cenicienta o a La niña sin brazos? Sin embargo, esto no ocurre nunca. Segunda hipótesis: se trata de un préstamo entre Blancanieves, B y Las tres naranjas del amor, en cualquiera de los dos sentidos. No es posible del segundo al primero, por la razón ya señalada anteriormente de que en Blancanieves B la unión trasciende a un elemento de la primera secuencia, que no tiene nada que ver con la historia de la suplantadora. Y en sentido contrario, tampoco, pues dicha historia es siempre segunda secuencia de Las tres naranjas del amor, es decir, todo parece indicar que le pertenece por derecho propio.

La conclusión es una simple tautología: se trata de una historia compartida por los dos cuentos en razón de algo que por ahora se nos escapa.

Un elemento secundario viene a reforzar la impresión de que no hay combinación mecánica, casualidad ni préstamo en la relación de estos dos cuentos, y es la exacta coincidencia en un detalle del final (la agresora es quemada y sus cenizas esparcidas), entre versiones suficientemente alejadas en el espacio como las 115 y la 121 de Espinosa (Blancanieves B y una versión de Las tres naranjas del amor), recogidas en Villaluenga (Toledo) y Cuenca, respectivamente.

El propio Espinosa se ocupó por extenso de la problemática de este cuento, sobre 96 versiones hispánicas y comparándolo con versiones literarias europeas (Basile, Pentamerone, IV, 8). Atrapado una vez más por la maraña comparativista, no llega a conclusión alguna, y se le escapa lo que tiene ante sus ojos: su propio cuento 114, que es a todas luces una versión de Blancanieves.

### Paloma Blanca

A pesar de que presenta elementos claramente reconocibles de Juan el oso, Blancaflor y El príncipe encantado, no nos atrevemos a decir que sea un cuento maravilloso artificial. Posee unos donantes propios (los tres gigantes) y unos objetos maravillosos propios (los tres frutos secos).

### El príncipe español

Cuento de una extraordinaria belleza, emparentado con Las tres maravillas del mundo, Los animales agradecidos y Juan el oso, por este orden de mayor a menor proximidad. Presenta una gran cantidad de preciosos motivos, tales como «el libro mágico de la belleza del mundo», los consejos de un caballo, el retrato de la hermosa mujer, y, además, una función rarísima en los cuentos españoles, la XXIX (T) o transfiguración del héroe, a punto de terminarse la historia. Este rasgo apunta claramente hacia la antigüedad de la versión, aunque no por ello nos atrevemos a suponer que se trate de un cuento básico. La misma complejidad del estudio que le dedica Espinosa, en función de una complejidad poco común de las versiones españolas y extranjeras consideradas por él, permite entrar en la sospecha de extraños avatares sufridos por esta historia, al menos en nuestro país. No es normal encontrar una versión de un cuento, tan limpia y tan completa, que no esté rodeada de abundantes versiones de menor calidad. Ocurre, sin embargo, en este caso. En España sólo están recogidas otras tres, por Fernán Caballero, Menéndez Pidal y Curiel Merchán, a las que hay que añadir una catalana. La cosecha es relativamente baja también en Hispanoamérica, con diecinueve versiones. Lo mismo cabe decir de las alemanas, indias, judías, escocesas, húngaras, etc.

### Piel de piojo

A lo ya dicho en la clasificación general, hay que añadir que la versión recogida por Espinosa en Santa Fe (Granada) no es raro presente el aspecto de un cuento maravilloso, debido a la gran riqueza cuentística de este pueblo, que fácilmente explica la tentación de algún narrador por añadirle a este cuento elementos maravillosos. De paso, la procedencia de estos elementos de La adivinanza del pastor, Juan el oso y Los tres animales agradecidos, refuerza nuestra teoría de que estos son, en efecto, cuentos básicos maravillosos.

## Comentario a dos cuentos maravillosos básicos

### La princesa encantada

Bajo el título «La princesa encantada» se reconocen claramente dos cuentos distintos, considerados como variantes de uno mismo por algunos de nuestros folkloristas (Espinosa entre ellos). Esto se debe tal vez a la existencia de versiones híbridas (la 142 de Espinosa y la 67 de su hijo, por ejemplo), suministradas por narradores que sin duda alguna llegaron a confundir los dos cuentos, partiendo de la existencia en común de una princesa encantada. Tras el análisis minucioso de diversas versiones (139, 141, 142, de Espinosa; 66, 67, 68 y 69 de Espinosa (hijo), El dragón, de Curiel y algunas de la «Colección Jiménez»), nuestra conclusión es que se trata en realidad de dos cuentos, cada uno con dos títulos:

A. La serpiente de siete cabezas o El castillo de irás y no volverás.

B. Los animales agradecidos o La princesa encantada.

El equívoco suele producirse porque las formas híbridas comienzan con la historia del pescador, que es característica del cuento A, y no del B.

Para saber, sin embargo, de qué cuento se trata realmente, basta observar si de la historia del pescador se deriva la existencia de dos hermanos gemelos (alguna vez 3) o no. Sólo en caso afirmativo estaremos ante A. De no ser así, estaremos ante una combinación mecánica de los dos cuentos, que puede producir versiones complicadísimas y con un desarrollo absurdo para la estructura del cuento maravilloso, como en el 142 de Espinosa. También la existencia de los dos elementos que dan doble título al cuento A puede servir de orientación, aunque es menos segura que lo anterior.



## Las tres maravillas del mundo

Bajo este título nos propusimos construir un arquetipo, que diera en un solo texto la resultante de muchas versiones, tal como hemos hecho en los demás casos y siguiendo el mismo método. Pero nos ha sido prácticamente imposible. Por primera vez en este estudio nos ha parecido situarnos ante un fenómeno de singular naturaleza: una verdadera muchedumbre de cuentos, mayor de la que solemos encontrar alrededor de un arquetipo, responde sin embargo a una línea argumental muy simple: tres hermanos (alguna vez cuatro) han de conseguir sendos objetos extraordinarios (a veces los cuatro uno sólo, y entonces suele ser una flor) para reparar una carencia inicial (padre enfermo, o arruinado, princesa raptada, matrimonio con una sola heredera, y alguna más). En nuestra versión retocada de un cuento de la colección Jiménez, no hay tales objetos extraordinarios a conseguir, sino un oficio bien aprendido por cada uno de los hermanos.

No sabemos a ciencia cierta si se trata de más de un cuento básico, extraordinariamente parecidos entre sí -cosa bastante rara- o si por primera vez estamos en presencia de un auténtico prototipo semántico, una idea-forma determinada que ha producido multitud de tipos, mediante unas sencillas reglas de variación. Nos inclinamos más por esta hipótesis.

De todas las versiones consultadas hemos encontrado una, el cuento 143 de Espinosa, cuya estructura se acerca mucho a la de un verdadero cuento maravilloso.

En atención a estas especiales características nos hemos visto obligados a reproducir tres de esos cuentos consultados, en virtud de diferentes circunstancias: el 143 de Espinosa, por lo ya expresado. El número 12 de la colección asturiana de Aurelio de Llano, y otro de la colección Jiménez -aludido poco más arriba-, ambos con el mismo título: Los cuatro hermanos, que ofrecemos como ejemplo palpable de coincidencia en lo esencial y divergencia en lo accesorio, entre dos versiones tan alejadas en el espacio (Asturias y Andalucía) y tan próximas en todo lo demás, pese a haber sido recogidas con una diferencia de casi medio siglo. Los tres cuentos los ofrecemos con muy ligeros retoques a la redacción de sus respectivos recopiladores, guiados por el exclusivo propósito de hacer más fácil su lectura.

Cómo presentan los cuentos maravillosos españoles la estructura de las funciones según Vladimir Propp

Los cuentos maravillosos españoles respetan escrupulosamente la «ley» descubierta por Propp, según la cual el orden de las funciones se mantiene aunque desaparezcan algunas de ellas. De una forma genérica -luego

entraremos con más detalle- se pueden hacer las siguientes observaciones:  
Primera.- Debido al carácter poco violento de nuestros cuentos, la pareja H-J (Combate-Victoria) es reemplazada en bastantes cuentos por la pareja M-N (Tarea difícil-Tarea cumplida).

Segunda.- Pocas veces se presenta una auténtica fechoría (A), que suele ser sustituida por una simple carencia (a), como por ejemplo, la necesidad de casar a la princesa, la miseria de la familia, etc. A menudo faltan todas las funciones intermedias entre la carencia y la recepción del objeto mágico. El caso de mayor ausencia de funciones es el de La adivinanza del pastor.

Tercera.- Rara vez el héroe recibe encargo de reparar la carencia. Nuestros héroes se encuentran ante esta necesidad más bien de una manera casual o fatal<sup>121</sup>. Esto tiene que ver con el hecho de que la recepción del objeto mágico se encuentra bastante deteriorada (de ahí nuestro énfasis en la búsqueda del objeto mágico); al no haber clara voluntad del héroe, tampoco parecería muy necesario someterlo a prueba alguna para hacerle merecedor de un auxiliar maravilloso. El vínculo, pues, entre una y otra función era demasiado débil, y la ejemplificación de la libertad, según el análisis de Greimas, también. El heroísmo está ligado en los cuentos españoles más a la culpabilidad o a la corresponsabilidad, que a la libre decisión de intervenir, lo cual parece obedecer a todo un rasgo fundamental de nuestra cultura. En dos cuentos básicos españoles (Blancaflor y El príncipe encantado) el héroe está incluso confundido con la víctima, y el donante del objeto mágico es novio o cónyuge del héroe.

Cuarta.- De todo lo anterior se deduce que sólo cuando el héroe está claramente diferenciado de la víctima el objeto mágico llega a poder del primero más o menos de la forma prevista en Propp.

Quinta.- De las demás funciones de Propp cabe decir, por separado: LA CARENCIA (a): la pérdida de la materia mítica del cuento produce una trivialización de la carencia. Así en muchas versiones de Blancaflor o de Juan el Oso, donde el motivo fáustico y la ascendencia monstruosa del héroe, respectivamente, son a menudo convertidas en banalidades de sabor realista. La carencia puede ser el mero encantamiento del príncipe, como en la serie que lleva este tema al título, sin necesidad de explicar por qué existía tal encantamiento, y sin que este mismo se sepa a ciencia cierta en qué consiste.

En conclusión, se puede afirmar que la carencia, como fundamento del relato, a falta de una fechoría, ha interesado poco a nuestros narradores populares, que han podido poner e improvisar cualquier pretexto en su lugar.

LA PARTIDA Y LA VUELTA DEL HÉROE (&#8593;&#8595;): Se trata de dos funciones

prácticamente universales y, desde luego, las más frecuentes.

LAS FUNCIONES DEL OBJETO MÁGICO (D, E, F).

Además de lo dicho en la tercera observación, y de su importancia fundamental para la caracterización de un cuento maravilloso, comentada en otros lugares, hemos de añadir que es en la esfera de acción del donante donde se suele producir la incorporación de elementos de la religión cristiana, en sustitución de los más genuinos donantes: viejecillos, duendes, enanos y demonillos. El narrador puede incluso titubear en un

mismo cuento, hablando unas veces de la Virgen y otras de una «señora», como en el cuento 154 de Espinosa (Las tres avellanas). La sustitución es tan artificial que a veces a la Virgen o al santo se le atribuyen las mayores atrocidades propias de seres maléficos, como en el cuento 152 (Las tres bolitas de oro).

Por las razones expuestas en la observación tercera, no es raro que el objeto mágico haya desaparecido en una versión, o que aparezca súbitamente en manos del héroe sin que se sepa cómo ha llegado hasta él. En este último caso se tratará de una conservación con sentido o sin sentido (desfuncionalizada), que puede tener alguna explicación tardía o absurda. Para saber si una presencia inesperada del objeto mágico corresponde a un cuento maravilloso, por muy deteriorado que esté, o por el contrario se trata de un mero añadido por cuenta del narrador, basta preguntarse si sirve en ese cuento para colmar la carencia, reparar la fechoría, superar una prueba, o no sirve para ninguna de estas cosas. En el primer caso se trata de un cuento maravilloso deteriorado, y en el segundo no. Uno de éstos es el cuento 119 de Espinosa (Los siete infantes), único de la serie «la niña perseguida» que podría hacer pensar en un cuento maravilloso. La eficacia de las normas que venimos exponiendo para el análisis de la esfera de acción del donante de un objeto o auxiliar mágico, se ve perfectamente comprobada en el cuento 129 (La cueva del dragón). La súbita aparición de la «varita de virtud» (así suele llamarse en los cuentos españoles a la varita mágica), sin la menor utilidad en cuanto a la reparación de la fechoría o para colmar la carencia, permite darse cuenta de que en realidad ese cuento está mal clasificado. No pertenece al cuento básico El príncipe encantado, como cree Espinosa, sino a La niña sin brazos.

### El estatuto de las pruebas

En diversos lugares de este trabajo hemos venido indicando una cualidad muy peculiar de los cuentos maravillosos españoles, cual es que el héroe no resulta claramente encargado de realizar la hazaña que reparará la fechoría del agresor. No existe un verdadero mandamiento y una aceptación o no por parte del héroe para actuar. Falta, pues, el contrato. También ocurre en los cuentos básicos II y III y en otros cuentos fundamentales, que el objeto mágico pasa a disposición del héroe sin que éste haya superado previamente unas pruebas. Esto produce una concentración de la intriga en otros momentos del relato, donde el héroe se halla en situaciones de peligro, tales como el desplazamiento (función G) y, desde luego, en el combate y en las tareas difíciles finales. Prueba de esto último es también el caso contrario, representado por el cuento básico Los animales agradecidos. La extraordinaria duración del combate está aquí directamente relacionada con la libre aceptación de la misión por el héroe. Pero lo curioso es que no logra por sí mismo vencer en la lucha. Su libertad no le basta para vencer. Es más, ni siquiera se le permite combatir directamente con el agresor, sino con un intermediario en forma de animal fabuloso que guarda la vida del agresor en el interior de un

huevo. Por consiguiente, cabe afirmar que en los cuentos maravillosos españoles ha tenido lugar una alteración de los centros de interés en torno a la esfera de acción del héroe, de manera que las zonas redundantes ya no son, como estima Greimas, mandamiento -pruebas- tarea final (funciones emparejadas B-C, D-E y M-N), sino pruebas -combate- tarea final (D-E, H-J y M-N), pero teniendo en cuenta que a menudo faltan las pruebas y que entonces el interés que precede al combate puede estar ocupado por otra función, emparejada o no, como por ejemplo el viaje del héroe o su desplazamiento por medios extraordinarios. El único caso claro de relación contractual es el de La serpiente de 7 cabezas.

La más importante conclusión que se extrae de este perfil del paradigma de los cuentos españoles es la frecuente desaparición de la prueba como momento irreductible del sintagma donde se verifica la libertad del héroe, tal como ya advertíamos en la observación tercera.

Nos toca ahora intentar explicar cómo se ha producido este importante fenómeno. No cabe hablar solamente de deterioro, aunque las versiones mejor conservadas suelen presentar algún indicio de las pruebas, sino de una auténtica transformación a lo largo del tiempo, que ha producido todo un reajuste del sistema. En nuestra opinión, este cambio ha debido tener su origen en la presión del contexto cultural en que se han desarrollado los cuentos españoles, poco dado a permitir manifestaciones culturales ideológicamente incontroladas. La eliminación de la prueba que hace al héroe acreedor de un don maravilloso, parece partir de una actitud contraria tanto a la existencia de la libertad individual como a la existencia de lo maravilloso. Esta hipótesis está en principio corroborada por la simple constatación de la fuerte presión que ha ejercido la ideología de la clase dominante sobre el pueblo español, en todos los órdenes, tratándose de una ideología donde el hombre sólo es libre para condenar o salvar su alma (no para vivir de una u otra manera), y donde lo maravilloso es radicalmente suplantado por lo sobrenatural. En el orden de las pruebas inmediatas, debemos recordar cómo la religión cristiana, al igual que en todos los países, sólo ha cambiado cosas muy superficiales en el cuento popular y, por supuesto, no ha podido contra la esencia de lo maravilloso, que es el objeto mágico, como símbolo -digámoslo ya- de apertura incondicional a lo desconocido, de total negación de las doctrinas y, en definitiva, de afirmación del mundo precisamente por el contraste con lo que no pertenece a él.

Naturalmente, esta verdadera mutación ha arrastrado consigo diversos ajustes estructurales, que han permitido una nueva coherencia interna de los cuentos. Así, las fechorías del agresor suelen desaparecer también, puesto que el héroe no va a recibir el encargo de su reparación, y en su lugar aparecerán simples carencias. Otro ajuste estructural interno es la identificación del héroe con la propia víctima, la cual de alguna manera es culpable de la carencia, o la vinculación familiar o afectiva del héroe con el donante. Todo ello, como se comprenderá fácilmente, para hacer más verosímil la actuación del héroe, como sucedáneos de su libre decisión. Otro sucedáneo de la libertad muy frecuente en los cuentos españoles es el deseo de contraer matrimonio con el príncipe o la princesa, como motivación principal del héroe. Esto explica que, por ejemplo, en el cuento básico La adivinanza del pastor, se pase casi sin transición de la

situación inicial a la función XXV (M, tarea difícil), tras pasar muy rápidamente por la reparación de la verdadera carencia, que es el aburrimiento de la princesa, o la conveniencia de casarla, y de lo cual apenas se dice nada.

Añadiremos todavía que los cuentos españoles respetan también escrupulosamente aquella otra ley descubierta por Propp, según la cual las dos parejas H-J y M-N (combate-muerte del agresor y tareas difíciles-tareas cumplidas) se presentan en este preciso orden, cuando figuran las dos.

En cuanto a otras funciones menos importantes, su aparición en los cuentos españoles es muy desigual. Algunas son verdaderamente raras, al menos si se consideran en toda la pureza de la definición de Propp. Así ocurre con la VIII bis (cuentos 143 y 153); con la XXX (U), que por ser los cuentos españoles no muy dados al final cruel, suele pasar desapercibida frente al apoteosis matrimonial; de rarísima se puede calificar la función XXIX (T), transfiguración del héroe, que sin embargo aparece muy bien en el cuento 140, El príncipe español.

## Definición y aclaraciones

Llamaremos cuentos maravillosos españoles a todos aquellos que responden básicamente a la definición de Vladimir Propp, conforme queda dicho en otros lugares de este estudio, y que se cuentan por tradición oral en español, cualquiera que sea su variedad idiomática<sup>122</sup>.

Consideramos esencial para que un cuento español sea auténticamente maravilloso la existencia de un objeto mágico, que sirva para reparar la fechoría o la carencia inicial, o para superar una prueba, así como que haya unas pruebas a realizar por el héroe, al menos en una de las tres funciones previstas en la estructura (XII, XVI y XX). También que las funciones que conserve se mantengan en el orden de Propp, o que este orden pueda ser fácilmente restablecido.

Como quiera que dichos cuentos se hallan profusamente mezclados con otros tipos similares, y aún disímiles, conviene hacer las siguientes aclaraciones:

Primera.- Los cuentos maravillosos, junto con todos los demás cuentos donde ocurren sucesos extraordinarios, aunque no se adapten a la definición general ni observen la mínima condición expuesta anteriormente, deberán recibir cualquier otra denominación, entre las que son convencionales: «cuentos de hadas», «cuentos fantásticos», etc., para mayor precisión y facilidad de estudio.

Segunda.- En consecuencia, los cuentos populares donde suceden hechos extraordinarios se pueden dividir en dos clases principales: los maravillosos y los no maravillosos.

Tercera.- Los cuentos donde tienen lugar acontecimientos claramente sobrenaturales, o donde éstos predominan, no pertenecen a ninguna de las dos clases anteriores. Proceden generalmente de creencias pertenecientes a

religiones no arcaicas.

Cuarta.- Los cuentos fantásticos no maravillosos se producen a veces por degradación o por desarrollo parcial de algún cuento maravilloso.

Quinta.- Entendemos por degradación de un cuento maravilloso:

a) La pérdida de algunas de sus funciones principales, conforme a la definición.

b) La alteración del orden de las funciones.

c) La combinación de a) y b).

d) La mezcla de cuentos.

e) La combinación de a), b), c) y d).

f) La mezcla de acertijo, chiste, leyenda o mito con un cuento o parte de él.

Sexta.- No han de considerarse como degradación la presencia de un motivo cualquiera en cuentos diferentes e incluso de secuencias enteras, toda vez que hay motivos y secuencias que son polivalentes.

Séptima.- No debe confundirse la degradación con el simple deterioro, ocasionado por pérdidas o debilitamientos fortuitos de las versiones.

## Otros rasgos estructurales de los cuentos maravillosos españoles

1. Recordemos lo que ocurría con las dos parejas de funciones H-J y M-N (Combate-Muerte del agresor y Tarea difícil-Tarea cumplida): no son excluyentes, pero cuando aparecen juntas se suceden en el orden expuesto y en distintas secuencias. Si el orden es inverso, se trata de una combinación mecánica. Algunos cuentos emplean las dos parejas, otros una de las dos, y otros ninguna. Nuestros siete cuentos básicos cumplen esas leyes de la siguiente manera:

-Ninguno emplea las dos parejas.

-Los que emplean la primera son: Juan el oso, El castillo de irás y no volverás y Los animales agradecidos.

-Los que emplean la segunda pareja son: Blancaflor, El príncipe encantado y La adivinanza del pastor.

-Las variantes de Las tres maravillas del mundo no emplean, por lo general, ninguna de las dos parejas.

2. En la configuración de los seis personajes y sus esferas de acción, podemos observar:

-El agresor en Juan el oso tiene por lo menos dos actantes: el oso, que secuestra a la vaquera, y el gigante.

-En Blancaflor, el héroe y la princesa se mueven en un plano casi de igualdad en cuanto a protagonismo. El cambio de un actante por otro se efectúa paulatinamente a lo largo de la segunda secuencia.

-En El príncipe encantado, el propio príncipe es el donante que entrega a la muchacha el objeto maravilloso.

-En La adivinanza del pastor no hay agresor propiamente dicho.

-En El castillo de irás y no volverás, el donante -pescado- se convierte en objeto maravilloso -caballo, perros, lanzas- tras ser sembrado.

-En las versiones de Las tres maravillas del mundo el efecto de triplicación afecta al héroe (tres héroes), al donante (tres donantes) a las habilidades enseñadas a los tres héroes por los tres donantes. En el análisis de Juan el oso, que presentamos como ejemplo de esta técnica, hacemos otras observaciones de carácter general.

### Estructura simplificada de los cuentos maravillosos españoles

Sintetizando las diversas observaciones efectuadas a la estructura arquetípica de los cuentos maravillosos españoles, he aquí una forma simplificada de la misma, en diez funciones o unidades narrativas fundamentales:

1. **SITUACIÓN INICIAL DE CARENCIA** (o problema inicial): hambre, falta de herederos, o su contrario (exceso de hijos en una familia pobre); disputa en la sucesión de la corona; princesa casadera a comprometer es aburrida, caprichosa; princesa o príncipe encantados, y otros.
2. **CONVOCATORIA**. El rey dicta un bando para casar a la princesa o para desencantarla, o pide que se haga tal o cual cosa; o simplemente se sabe que existe tal o cual problema. A menudo el héroe se encuentra con el problema casualmente.
3. **VIAJE DE IDA**. El héroe (o heroína) emprende el camino que le lleva a enfrentarse con el problema. A veces, simplemente emprende un viaje en busca de aventuras.
4. **MUESTRA DE GENEROSIDAD Y/O ASTUCIA**. Durante el viaje, el héroe se encuentra con un viejecito, hechicero(a), duende o similar, que le solicita ayuda. El héroe le socorre con lo que posee.
5. **ENTREGA DE OBJETO MÁGICO**. En recompensa por lo anterior, el héroe recibe un objeto mágico (flauta, anillo, oreja, flor...) que le resultará esencial para la reparación del problema inicial. (En los cuentos semi-maravillosos, o similares, el objeto mágico no existe, o cumple una función secundaria, o en su lugar sólo existen consejos o instrucciones precisas que el personaje mediador da al héroe o heroína (casos de Blancanieves y Cenicienta, con sus nombres españoles).
6. **COMBATE**. El héroe y el agresor se enfrentan. El héroe vence, casi siempre con la ayuda del objeto mágico o de los consejos recibidos.
7. **LAS PRUEBAS**. El héroe (heroína) es sometido a unas difíciles pruebas, que ha de superar también con ayuda del objeto mágico o de los consejos recibidos. (Con frecuencia no existe la función anterior, en beneficio de un largo desarrollo de las pruebas).
8. **VIAJE DE VUELTA**. Resuelto el problema inicial, el héroe (heroína) emprende el camino de regreso (A veces simplemente envía a recoger a sus padres o a sus hermanos). En este camino sufre nuevos percances que ponen en peligro la solución alcanzada.
9. **RECONOCIMIENTO DEL HÉROE**. El héroe debe superar nuevas pruebas. Con ellas demostrará quién es.
10. **FINAL**. El héroe se casa con la princesa (o la heroína con el príncipe).  
(En algunos casos humorísticos no hay tal boda). El usurpador o adversario

-a menudo son falsos amigos o parientes envidiosos- es castigado de forma radical.

### Otras características de los cuentos maravillosos españoles

El primer contacto con los cuentos populares españoles, tanto en las colecciones publicadas como en vivo, produce una impresión de deterioro y de mescolanza francamente descorazonados. Aún más en los llamados tradicionalmente «cuentos de encantamientos», que es donde se han de buscar los auténticos cuentos maravillosos. Respecto a estos últimos, la situación, es todo lo lamentable que cabe deducir de las aclaraciones hechas a la definición, pues éstas no responden sino a la necesidad de abrirse camino en medio de una selva de mutilaciones, mezclas y adulteraciones.

Luego, conforme uno se va familiarizando con el material, se va abriendo paso la evidencia de que parte de ese desorden es sólo aparente, y que otra parte se produce de una forma regular, como si existieran también unas ciertas reglas de la degradación.

Entre lo que es desorden aparente juega un importante papel ese velo de rusticidad que confieren los intentos de escritura fonética, no siempre felices, tan caros a nuestros insignes folkloristas de este siglo. Y lo contrario también: los diferentes modos de tratamiento «cultistas», tales como recreaciones literarias, amputaciones, e incluso ciertas dosis de moralina<sup>123</sup> que hacen insufrible la lectura de muchos de estos cuentos. Una vez limpiados y aligerados de este lastre, aparece el cuento tal como ha quedado tras mucho cambiar en el tiempo y en el espacio. Sobre este aspecto ya es más fácil operar, para poder distinguir lo que es degradación de lo que es evolución. La primera puede estudiarse conforme a las normas recogidas en la aclaración quinta a la definición, y teniendo en cuenta la sexta. Pero la evolución requiere un estudio mucho más profundo, que considere cómo varía el sistema entero, cómo se readapta toda la estructura cuando hay alteración en alguno de sus elementos, o, por lo menos, cómo se explica el estado actual de un cuento con relación a la estructura arquetípica. Cuestiones todas similares -por no decir idénticas- a las que se plantean al estudiar las relaciones entre la historia y el sistema de una lengua.

En el plano de las generalidades, cabe decir que los cuentos maravillosos españoles resultan más realistas que los de otros países (desde luego mucho más que los rusos), sin que esto quiera decir que sean más verosímiles. La verosimilitud es un parámetro que tiene muy poco que ver con el verdadero cuento maravilloso. Simplemente ocurre que el cuento español ha dado entrada a mayor número de circunstancias ambientales, históricas; que ha perdido ciertos elementos fantásticos, o ha elegido el que menos lo es entre varios posibles. También son menos violentos, como



se aprecia al estudiar la función del combate con el agresor (H), a menudo muy rápida, en su forma menos violenta o sustituida por simples estratagemas.

A continuación nos ocuparemos más de cerca de algunas características concretas.

## Sobre lógica, semántica y sintaxis de los cuentos maravillosos españoles

Trataremos en este primer apartado de ejemplificar las nociones expuestas en la parte teórica acerca de cuál es la relación entre el sentido y la estructura narrativa de un cuento maravilloso. Como veíamos, la rigidez de esta estructura se corresponde con una semántica no menos inflexible, donde no tienen apenas cabida factores psicológicos para explicar las acciones de los héroes, ni mucho menos apelaciones al «sentido común». Lo extraordinariamente lejos que se encuentran los cuentos maravillosos de la vida cotidiana de un pueblo, que sin embargo cultiva esa tradición oral aun a sabiendas de que no encierran ninguna verdad objetiva ni pragmáticamente útil, es precisamente la mejor prueba de que tales cuentos encierran un mensaje de naturaleza bien distinta, y a la que ya nos hemos referido: el sentimiento de la libertad (oprimida y mediante sucedáneos en España) y de la justicia, como logros irreversibles del hombre y, a falta de ellos (en España también), la apertura del mundo a lo desconocido; nunca a lo sobrenatural en este sentido religioso moderno. Esto fundamentalmente. Existen otros mensajes codificados en la misma estructura y referidos al nacimiento de la sociedad y a su fundamentación, que bien mirados son la base de los anteriores. De ahí proceden los vestigios de canibalismo e incesto, como umbrales de la civilización, que se hallan todavía en estos cuentos, y también determinados contenidos ideológicos acerca de la familia y su constitución, que a su vez se vinculan directamente con las relaciones sexuales, codificadas a través de complejos símbolos. Es preciso añadir que la naturaleza ideológica de los factores familiares y sexuales, esto es, la relatividad de tales fundamentos sociales, es precisamente lo que le da vida interna a estos cuentos, lo que produce su movimiento (el más común de todos es la necesidad de liberar a alguien de un encantamiento-secuestro para casarse con él).

Para mayor claridad, resumiremos todo lo anterior diciendo que la estructura semántica de un cuento maravilloso descansa sobre tres clases de mensajes no explícitos:

I. Mensajes sobre las bases de la sociedad.

II. Mensajes sobre la familia y el sexo (Parte ideológica, relativa, que da vida al cuento). (Contenido concreto).

III. Mensajes sobre la libertad, la justicia y lo desconocido (Estructura narrativa, invariable). (Contenido abstracto).

Fácilmente se aprecia el contraste de estos contenidos latentes («paradigmáticos») con los correspondientes de la literatura culta análoga, es decir, con la novela, y más concretamente con la novela burguesa desarrollada en el XIX y su larga secuela del XX. Aquí la

estructura narrativa es absolutamente libre (las cosas ocurren en un orden cualquiera que se inventa el autor -aunque hay ciertos clichés que se repiten por mimetismo-, por la razón contraria a lo que fundamenta al cuento popular: porque el autor quiere dar como inmutables ciertos contenidos puramente ideológicos, relativos (el Amor, entre otros ingredientes institucionales, por ejemplo), mientras pone en discusión e incluso niega la libertad y la justicia, y está dispuesto a sustituir lo desconocido por lo sobrenatural o simplemente por nada.

Así, pues, la estructura semántica del cuento maravilloso se corresponde con la estructura narrativa, pero no depende de ella, pues esto supondría que el contenido abstracto dependería de cada contenido concreto, de cada cuento en particular. La prueba material de que esto es así se encuentra en la obsesiva forma sintáctica de las oraciones coordinadas mediante la conjunción «y», sin duda alguna la palabra más frecuente de estos textos. Todas las partículas o construcciones explicativas entre una acción y otra, sobran. En las oraciones de relativo se dan casi exclusivamente las especificativas, y no las explicativas. En el mismo sentido hay que entender la pobreza de adjetivos calificativos, y menos aún en función de atributo. El héroe nunca es, por ejemplo, valiente. Esto es algo que ha de deducir el oyente, como ha de poner las relaciones lógicas que faltan en el texto. Incluso las construcciones adversativas están reducidas al mínimo indispensable, esto es, la forma más elemental de la lógica (A pero B) se abandona con frecuencia a la inteligencia del oyente. No hay forma más eficaz de conseguir su atención y su participación; atención que es imprescindible, dado que en un cuento popular las acciones se producen en un verdadero torbellino, ante el cual cualquier distracción significa la pérdida de una palabra (un verbo casi con seguridad), y con ello la «lógica» de la historia. Una ojeada a cualquier cuento recogido directamente de un narrador popular certifica todas estas observaciones inmediatamente. Un caso singular y extenso se da incluso en una manifestación psicológica (rara siempre) en la página 185 de la colección de Espinosa: «Yo la quiero y no me importa que no tenga brazos». La verdadera construcción lógica sería cualquiera de estas: «No me importa que no tenga brazos, porque la quiero» o «La quiero aunque no tenga brazos». Pues bien, el narrador, ni siquiera cuando se lanza a dar una explicación psicológica (aportación propia, pues no aparece en ninguna otra versión de este cuento) acude a la construcción causal o adversativa, construcciones elementales que utiliza sin embargo en su comunicación diaria, y se atiene una vez más a la copulativa. Todo es para asegurar la estructura de las acciones en el orden fijo que ya conocemos, que es asegurar los contenidos abstractos. De ahí la importancia de la ley descubierta por Propp, cuando dice que aunque falten algunas funciones en un cuento, se mantiene el orden de las que quedan, con arreglo a la estructura genérica de todos los cuentos.

A continuación pondremos algunos ejemplos más de cómo funciona este curioso sistema de relaciones.

En el cuento número 9 (nos referimos siempre a la colección de Espinosa, mientras no se diga otra cosa), el pastor que es puesto a prueba tres veces para obtener la mano de la princesa, queda las tres veces «muy afligido» al conocer las dificultades de la prueba, sin que intervenga

para nada su confianza en los auxiliares mágicos. Las tres veces los auxiliares han de darle ánimo como si se tratara de la primera. El héroe se comporta, pues, incluso como si no tuviera memoria de los acontecimientos más recientes. La repetición de la fórmula psicológica «muy afligido» ilustra también nuestras observaciones sobre la pobreza de léxico y de construcciones de frases para estos cometidos.

Exactamente igual ocurre en el cuento 123, aunque aquí la expresión es «muy triste». Ello nos permitirá adentrarnos de nuevo en la gramática textual del cuento cuando hablemos de los efectos de la triplicación.

En el cuento 124 anotamos, entre otras muchas, la advertencia que se le hace al héroe de que no huya en el caballo de mejor apariencia, sino en el de peor. A menudo estos caballos tienen incluso nombre; aquí «del aire» y «del pensamiento», que inducen al lector a pensar erróneamente en algunas cualidades de los animales que los diferencie (tal vez «el pensamiento es más rápido que el aire»); que no es así lo demuestra el cambio de nombres que reciben estos caballos en otras versiones del mismo cuento y, sobre todo, que la misma advertencia se produce otras veces sobre dos espadas -una reluciente y otra mohosa-. El verdadero sentido es otra vez de orden estructural y se refiere al contenido concreto del cuento Blancaflor, la hija del diablo, donde la relación de dependencia de la heroína (emparentada con la Medea clásica) respecto a su salvador, se va equilibrando poco a poco gracias a las orientaciones y consejos que ella le da al héroe para poder llevar a cabo la evasión de las cárceles del diablo y romper el contrato mediante el cual el héroe le había cedido su alma al mismo oponente. Pues bien; el héroe, que no lleva la iniciativa de la liberación en ningún momento, es sometido a prueba de sumisión por Blancaflor en el hecho de tener que elegir el caballo más feo de los dos que hay para emprender la huida, consejo que el héroe no sigue, y de lo cual se deriva una vez más la necesidad de que la heroína siga utilizando sus artes mágicas para escapar del diablo; éste está a punto de darles alcance en el caballo bueno, precisamente porque lo ha desdeñado el héroe. Así, poco a poco, Blancaflor irá conquistando el derecho a casarse con este príncipe pasivo y desobediente. Todo ello, por tanto, se inscribe en el ámbito de los mensajes latentes sobre la familia y el sexo a los que nos referíamos al principio de este capítulo.

Un nuevo ejemplo para entender de la gramática textual del cuento lo ofrece el 125. Cuando el príncipe ha de restituírle a Blancaflor toda su sangre, y ella le advierte «Échala con cuidado, no sea que me vaya a quedar coja o manca», añade el narrador: «Por fin se le cayó al príncipe una gota de sangre en el suelo y la hija del diablo se quedó manca del dedo pequeño de la mano derecha». Este por fin, es el que nos interesa analizar, pues establece claramente una relación entre el narrador y el oyente, por encima del discurso, que le da al último el papel de sabedor de lo que inexorablemente iba a ocurrir.

El comportamiento inhumano de los padres para con sus hijos es un rasgo bastante frecuente en estos cuentos por necesidades estructurales, y con absoluto desprecio de los más elementales sentimientos. Nuestros héroes son expulsados del hogar o cedidos por sus padres a terceros mediante transacciones nada edificantes. El ejemplo universal más conocido es el de Hänsel y Gretel. Por un mensaje de tipo similar, de los de la primera

clase, que denominábamos «sobre las bases de la sociedad», el cuento 127 nos narra con la mayor naturalidad que unos padres «cuando nació el niño lo enterraron debajo de la cama», sencillamente porque no podían mantener más hijos en la familia.

El cuento 149 nos proporciona una prueba de cómo al romperse la estructura de un cuento, por deterioro debido a cualquier causa, desaparece toda la lógica del cuento maravilloso. El tonto de este cuento, en efecto, posee poderes extraordinarios que no se sabe de dónde le vienen ni para qué los tiene en realidad. Todo queda desvaído e incoherente, incluso la aparición del mantel mágico, que se cubre de ricos manjares, pues tampoco sabemos quién y por qué se lo proporcionó a este personaje, el cual no es más que el tonto aparente de los cuentos picarescos, totalmente degradado al intentar «colarse» en un cuento de apariencia maravillosa.

En el cuento 150 se aprecia con toda claridad lo que podemos llamar la tiranía estructural del menor de los hermanos, pues éste siempre supera a sus hermanos mayores por el mero hecho de ser el menor. En este cuento sus méritos son de la misma categoría que los de sus hermanos, en la lógica cotidiana, claro está, para optar a la mano de la princesa. Esta, sin embargo, elige al menor, y para explicar lo que en estos cuentos no necesita explicación, el narrador se siente obligado a poner en boca de ella: «Ese es al que siempre le he tenido más inclinación», lo cual es absolutamente espurio, pues anteriormente la princesa y el menor no habían tenido el menor trato. Todo se debe a una imposición estructural relacionada con la imposición del número tres a otros muchos efectos. La tiranía del significado estructural es tan grande que en el enunciado (cuando el coleccionista ha sido escrupuloso) aparecen lapsus significativos, como el del cuento 124, donde el joven cae al mar desde el águila que lo transporta, y dice el narrador: «Y el joven comenzó a andar hasta que llegó a la orilla»; tan poco llega a importar la verosimilitud de lo que se cuenta. En el 134 se nos dice: «Y subió a una cueva muy profunda». En el 139 el narrador titubea y cambia las espadas por lanzas sin nada que lo justifique. Uno más todavía: en el cuento 147 un personaje que se dispone a ahorcar a un gato, responde a otro que le pregunta adónde va: «Voy a ahorcarlo al río». Para los efectos significativos lo mismo es ahorcar que ahogar, y por eso se equivoca el narrador.

### Sobre semántica y lexicología de los cuentos maravillosos españoles

La significación estructural de estos relatos deja, naturalmente, muchas zonas de ambigüedad o imprecisión en las cosas concretas que ocurren. La más importante de todas es sin duda alguna la significación de los términos encantado-a, y encantamiento, que no siempre se refieren a una misma cosa. Por el contrario, una de las mayores fuentes de inquietud para el oyente es saber exactamente en qué consiste el encantamiento del príncipe o de la princesa por parte del agresor (gigante, dragón, diablo, etc.). Lo curioso es que el narrador casi nunca da satisfacción a esa

pregunta mental que se hace el oyente, por la sencilla razón de que no conoce la respuesta.

De nuestro análisis se deduce que encantado puede significar secuestrado, transformado en animal o cosa (generalmente animal) o hechizado (en este caso puede haber un componente erótico, -seducido- insinuado solamente). También pueden combinarse estos tres sentidos dos a dos, de la siguiente manera: secuestrado + transformado en animal o cosa, o bien, secuestrado + hechizado. Un cuarto sentido es el de invisible, menos frecuente pero casi siempre unido a la relación sexual (con alguien invisible).

En cuanto a encanto, otra forma sustantivada de la misma cosa, suele ser el proceso mediante el cual se produce el encantamiento de alguien, la fórmula secreta e incluso el lugar donde ésta se encuentra, y en el que hay que penetrar para producir el desencantamiento. Así, pues, de los dos sustantivos, encanto y encantamiento, el primero es la causa y el segundo el efecto, aunque puede ocurrir que algunos narradores se confundan o empleen esta constelación de términos con poca seguridad. Veamos algunos ejemplos de todos ellos, entre los cuales hay casos de auténtica ambigüedad.

En el cuento 133 la princesa le dice al héroe, Juan el Oso, «que estaba allí encarcelada y encantada», como si se tratara de dos cosas diferentes, aunque lo único que ha de hacer él «para salir bien de la cueva» es matar al diablo (agresor), al venado y a la serpiente. Y así es en efecto. Por todo lo cual, encantada sería aquí redundante de encarcelada, palabra ésta que, además, no pertenece al léxico habitual de los cuentos, y pudiera ser una aportación del narrador, precisamente para ilustrar a sus oyentes sobre el sentido de encantada.

En el 139, el príncipe penetra en el Castillo de Irás y no Volverás, llevado de su invencible curiosidad, y dice el narrador: «Y al entrar quedó encantado. Y la esposa estuvo esperando y esperando, pero no volvió». Ninguna otra pista en el cuento, ni en todas las versiones consultadas, acerca de lo que significa aquí la palabra en cuestión, de donde se deduce su equivalencia con hechizado, o víctima de algún maleficio, sin más. En este cuento, en particular, la equivalencia entre Castillo de Irás y no Volverás con el reino de ultratumba, añade al encantamiento la condición de «retenido en el reino de la muerte».

En el 141 toda una escena dialogada parece que nos va a revelar por fin algo concreto sobre esta misteriosa cuestión, pero en seguida nos damos cuenta de que el tema del diálogo es el encanto, y no el encantamiento, esto es, el procedimiento, la fórmula que usó el gigante para encantarla, y válida por tanto para desencantarla. El encanto, por cierto, se halla en el interior de un huevo, que el gigante esconde dentro de un puercoespín, con el que ha de luchar el caballero. Pero entre el diálogo antes aludido y la aparición del puercoespín («cuerpoespín» dice el narrador, desfigurando la palabra mediante simpática etimología popular, para designar a un animal que, de todas maneras, a él se le antojará fabuloso), entre el diálogo y el combate, decimos, aparece una información que despierta una clara insinuación: «Y así estuvo el caballero tres noches hablando con la princesa». Todo un eufemismo erótico parece que tenemos delante, pues no imaginamos qué importancia tendría la acción de dialogar en tan crítica circunstancia, sobre todo teniendo en cuenta que ocurre

durante tres noches y que el caballero ya sabe en qué consiste el desencanto. Esta sugerencia tendría todo su sentido, por el contrario, como contribución al desencanto, pues en ese contexto se produce; en cuyo caso el encantamiento consistiría también en seducción erótica, ejercida por el gigante, cuyos efectos ha de contrarrestar el caballero seduciendo a su vez a la princesa.

La condición de invisible, como modo de encantamiento, es el fundamento de El príncipe encantado, uno de nuestros cuentos básicos, y al menos en este cuento siempre va unido a una relación sexual como parte del desencanto, y a la transformación en animal. En un cuento sevillano, el 142, el hecho se extiende a una princesa (por lo general es un príncipe el encantado en forma de animal-invisible): «Y era que dormía con él una princesa que él no podría ver y esa princesa era el pez que su padre cogía».

En el mismo cuento, hacia el final, el héroe penetra en la habitación de la princesa, y ella no grita por temor a que acuda el gigante. Es decir, no reconoce al héroe, pero «él entonces le habló y ella le conoció». De nuevo el verbo hablar en situación muy similar a la comentada en el ejemplo del cuento 141.

Invisibilidad, sin más, produce el encanto en el cuento 144: «Les salió al paso una hechicera... que le dio al joven una manzana para que comiera. Y comió él un cachín y quedó encantado, que ya la princesa no lo podía ver». El hechizo maléfico se extiende a veces a objetos inanimados. Así en el 142, se dice: «Y dio el gigante un estallido y expiró y todo el castillo quedó desencantado».

El desencantamiento no siempre se puede producir de golpe, por muy heroica o audaz que sea la acción del héroe, o heroína, como en el 128, donde se adelanta demasiado en el proceso y es castigada por el propio príncipe desencantado a buscarle sin tregua hasta gastar unos zapatos de hierro. El matrimonio (la relación sexual), es claramente imprescindible para producir el desencantamiento en el cuento 130: «Ella dijo que no, que no se casaba con el lagarto. Pero la madre le rogó que se casara con él para que lo desencantara». En el 157, cuando el Ojanco (nuestro Cíclope granadino) se enamora inmediatamente de la hermana del héroe: «Pero no le dijo nada al joven porque en seguida le llamó la atención la hermanita y pronto empezó a enamorarla». Pero lo importante es lo que dice a continuación: «Y pasó muchos días y ya el ojanco había hechizado a la hermanita y le dijo que iban a matar al hermano para quedar ellos solos en el castillo». Más adelante se ve cómo la princesa, en efecto, colabora en los planes asesinos del cíclope, contra su propio hermano, porque está hechizada, de donde se desprende que el hechizo es una acción añadida al secuestro, y las dos cosas las lleva a cabo el agresor impulsado por su pasión amorosa.

Que el encanto es también un lugar (el palacio o el castillo del agresor en su conjunto, por lo general), lo prueba el cuento 139: «Y estaban las puertas abiertas y entró en el encanto hasta donde estaba la princesa». Otra consideración importante sobre el léxico específico de estos cuentos es su carácter popular, totalmente impenetrable e incontaminado por el léxico culto de la misma materia, procedente por lo general de traducciones de cuentos extranjeros, en una de las actividades más claramente antipopulares que ha llevado a cabo la cultura oficial de

nuestro país. Por fortuna en este caso (no se puede decir lo mismo en otros muchos), el pueblo iletrado, el campesino sobre todo, ha vivido al margen de esa cultura que lo negó, y ha sabido mantener la pureza léxica de su propia tradición literaria. Incluso hoy, cuando probablemente ningún niño español ignora quién es Blancanieves o Cenicienta; nuestros narradores de cuentos siguen llamando a esas heroínas como siempre se han llamado en España (Mariquita, María y Estrellita de Oro o Puerquecilla, respectivamente), o simplemente «la niña»; de la misma manera que mantienen el hecho de que no es la madrastra de «Blancanieves» la que tiene envidia de ella y trata de eliminarla, sino su propia madre.

Las brujas o hechiceras raramente reciben estos nombres, y son simplemente viejas, gitanas, e incluso negras. El dragón y otros muchos agresores fabulosos se reducen a ser la fiera. El héroe, cuando no tiene nombre propio, es el muchacho o el joven. La varita mágica es invariablemente la varita de virtudes o varita de siete virtudes. El hada madrina no existe, y en su lugar tenemos la viejecita, la agüelilla y otras por el estilo. Pulgarcito es Periquillo, el Cíclope es el Ojanco, y el Unicornio es el Oricuerno.

Numerosas palabras y expresiones acusan vulgarismos, localismos y arcaísmos bastante útiles para situar el cuento en su entorno social y poderle quitar las posibles adherencias cultas a la hora de intentar construir el arquetipo o para establecer su distancia y su autenticidad respecto de la estructura arquetípica. Todo ello sin detrimento de la utilización puramente lingüística que se quiera obtener de aquellas palabras, así como de los intentos de escritura fonética.

### Sobre los finales de los cuentos maravillosos españoles

El sentido global de los finales de estos cuentos, fácilmente deducible, es el de la culminación de un proceso de acciones justicieras, que sirve para restablecer un orden roto y para que se cumpla la promesa de un rey (un alto personaje cualquiera) en su relación «más o menos contractual» con el héroe reparador. Lo de «más o menos contractual» ya lo hemos explicado en otro momento, y se refiere a que en los cuentos españoles no están demasiado claros los términos de ese contrato, por la característica peculiar de que el héroe se enfrenta con la necesidad de reparar la fechoría más bien de una manera fortuita, y no por encargo expreso. El matrimonio final, en todo este proceso, es por consiguiente una consecuencia feliz, y obligada, y por eso se expresa de modo altamente formulario («Y se casaron y fueron felices y comieron perdices», por ejemplo). El cuento español se puede decir que termina antes, y por eso el matrimonio no siempre se lleva a cabo; unas veces, como en ciertas versiones de La adivinanza del pastor, porque éste lo rechaza como gesto de supremo orgullo ante el rey y la princesa que tan duramente le han hecho ganar ese derecho; otras porque el cuento adquiere un inesperado matiz de tragedia, como en un cuento extremeño recogido por Curiel, El

sapito enamorado, donde la heroína quema la piel del sapo y el príncipe muere a medio desencantar. En Blancanieves hay muchas versiones que, junto a la boda triunfante, se cuenta el castigo cruel que reciben la madre y la hechicera.

A veces se aprovecha este momento cumbre para insertar algún chascarrillo o alguna ocurrencia graciosa. Es síntoma inequívoco de cuento degradado el que el narrador aproveche el final para dar explicaciones, tardías y absurdas por lo general, de cosas que han ocurrido en el cuento.

### Sobre la sexualidad en los cuentos maravillosos españoles

A todo lo dicho a propósito del sentido erótico que tiene a veces la palabra encantamiento, se pueden añadir algunas otras observaciones que ayudarán a perfilar mejor este importante factor de los cuentos que no en balde ha dado origen a todo un ámbito de interpretaciones, a partir de la teoría del psicoanálisis.

De entrada hay que advertir que es éste un capítulo donde la autocensura (como reacción anticipada a la censura) se ha realizado en España de un modo particular<sup>124</sup>. Por eso es tanto más rara, pudiendo considerarse de verdadera perla, la precisión con que en el cuento 118 de Espinosa, recogido en Zamora, se dice: «Y él entonces la cogió de la mano y la llevó tras un rosal y la desfloró y la dio un medallón y la dijo: toma este medallón. Me buscarás hasta la fin del mundo, que yo no me puedo estar aquí»

El ejemplo nos da pie para algunas consideraciones más. Es indudable, a estas alturas de nuestro análisis, que entre aquellos mensajes de la primera clase que podíamos denominar mensajes civilizadores, se encuentra un mensaje de persuasión contra el secuestro y contra la violación, y que ambos fenómenos suelen ir unidos en una sola acción del agresor.

De ahí el interés que tiene la boda final, pues representa a veces la recuperación social de una violada, y más importante aún en el caso de La niña sin brazos, donde la violación ha sido presuntamente incestuosa. De ello hablaremos en los comentarios a este cuento. La entrega del medallón, y más comúnmente de un anillo, justo en el momento en que los héroes han de separarse, representa inequívocamente un compromiso matrimonial, salvo en el caso, como el de Blancanieves, donde la heroína recibe el anillo de sus hermanitos (los «enanitos» de las versiones no españolas), cuando éstos se disponen a partir, como signo de identificación posterior, que servirá precisamente para impedir que los hermanos cohabiten con la hermana tras el reencuentro en el bosque. La inversión del sentido de un símbolo es algo perfectamente normal, e incluso su ambivalencia para sentidos contrarios, especialmente si se tiene en cuenta que estos mensajes de carácter sexual perdieron su verdadera función civilizadora hace siglos.



## Restos de canibalismo en los cuentos populares españoles

Perteneciente también al nivel de los mensajes implícitos sobre las bases de la sociedad, aunque con menos presencia que el incesto, se hallan en los cuentos populares restos de prácticas de canibalismo. Su oscura función social se siente ya tan remota que en nada sugieren una verdadera práctica de esta naturaleza. Así, en el cuento 104, El diablo maestro, es el diablo quien se come al niño, untándole a la madre los labios de carne y de sangre «pa que dijeran que ella se lo había comido». Otras veces están asociados a una nueva función, la de atemorizar a los oyentes, en un determinado número, no muy extenso, de cuentos de miedo, como el 160, La asadura del muerto, donde «era un matrimonio y vivían cerca del cementerio y no tenían que comer. Y una noche fue ella y desenterró un muerto y le sacó la asaúra y la asó. Y cuando llegó el marido se la puso en la mesa con patatas». Como se ve, la truculencia no es precisamente rara en estos relatos. Más complejo aún lo encontramos en un cuento de la colección «Jiménez», Miguelín el valiente, donde el gigante y sus compadres se comen inadvertidamente a la gigante, la cual ha sido hábilmente introducida en la caldera por Miguelín, escapándose él de ser comido.

Nos inclinamos a creer que este canibalismo involuntario de los dos últimos ejemplos, o el aparente del primero, son formas genéricas de este motivo. No hemos hallado en los cuentos españoles el caso contrario al canibalismo involuntario, es decir, el canibalismo consumado en la intención pero no en la materialidad, como se da en la Blancanieves de los hermanos Grimm. Aquí la pérfida reina cree comerse las vísceras de Blancanieves, cuando sólo se está comiendo las de un cachorro de jabalí. En cualquier caso podemos afirmar que, por una razón u otra, se trata siempre de un falso canibalismo o canibalismo frustrado, lo mismo que ocurre con el incesto. Si es motivo evolucionado hasta hallar la ejemplaridad, o degradado por repugnancia cultural a su primitiva función, es algo que no estamos en condiciones de poder decidir, entre otras razones por lo reducido del número de ejemplos, que, además, pertenecen mayoritariamente a cuentos no maravillosos. Eso sí, sabemos que todos descienden de antiguas prácticas rituales.

## Aspectos literarios en los cuentos populares

En ningún caso cabe afirmar que haya habido influencia de versiones cultas sobre versiones populares, como cree María Rosa Lida en *El cuento popular en Hispanoamérica y la literatura*<sup>125</sup>. La relación habitual entre estos dos polos se produce siempre en sentido inverso, y así es como surgieron las grandes colecciones de Grimm o de Perrault, como ejemplos de un primer grado de tratamiento literario de cuentos populares, todavía aprovechables

para el folklorista, aunque con muchas precauciones. Un segundo grado de aprovechamiento literario, con demasiada recreación de autor para los fines de los folkloristas, y también de los nuestros, lo ofrecen versiones de otros escritores españoles. Nos limitaremos a reproducir la opinión de Espinosa, que compartimos enteramente: «Las colecciones de cuentos que publican Narciso Campillo, Antonio de Trueba, Juan Valera y muchos otros, no tienen mucha importancia para la ciencia del folklore. Hay en estas colecciones, es verdad, muchos cuentos inspirados en fuentes populares, pero para darles forma artística los autores los han modificado y refundido materialmente. De igual defecto adolecen las colecciones de cuentos para niños publicados por las casas editoriales Callejas, Fernando Fe, etc.»<sup>126</sup>.

Claro que también Espinosa dejó paso en su colección a versiones claramente contaminadas de tratamiento culto, no nos explicamos de qué manera. Ciertamente son muy pocas, y por eso sólo damos un ejemplo. En el cuento 118, María del Rosario, la portera de palacio se expresa de esta guisa: «Señora, mire usted, que no me obliga menos de decirla [...]» Hay una relación evidente de tipo estructural entre el punto de partida de muchos cuentos maravillosos españoles y los libros de caballería, por cuanto ambas formas de narración están motivadas por el mero deseo de salir en busca de aventuras. La motivación ideológica, secundaria -hacer el bien, cumplir un destino, etc.-, no nos interesa ahora. El cuento 141 no puede ser más explícito en su arranque: «Era un caballero que salió por el mundo alante a buscar la vida y las aventuras». Profundizar en este parecido es una tentación casi irresistible para los estudiosos españoles, por razones obvias. Por nuestra parte, hemos de atenernos al principio anteriormente enunciado, según el cual el sentido de esa relación es siempre de lo popular a lo culto, y por tanto es en los trabajos de naturaleza contraria a la de éste donde tiene cabida su tratamiento. En este ámbito de investigación hay ya importantes resultados, aunque queda mucho por hacer. Sólo citaremos, para orientación, el más reciente aparecido entre nosotros, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, de Maxime Chevalier<sup>127</sup>, que estudia tanto las famosas colecciones de Timoneda y Santa Cruz, como su aprovechamiento para otros fines (Mal Lara, Covarrubias, Correas), y también por nuestros grandes escritores de la época. Incluye una bibliografía muy útil.

### Sobre clases sociales en los cuentos populares

Los personajes de los cuentos populares pertenecen bien a la nobleza, bien a las clases más necesitadas. Faltan, pues, elementos de clases medias, como corresponde a la lejana época en que se desarrollaron estos textos. Tan sólo el caballero, como perteneciente al eslabón más inferior de la nobleza, podría dar una cierta explicación social del cuento popular en el movimiento por conquistar la mano de la princesa y asentarse así más holgadamente en el seno de la clase dominante. Es la misma explicación de

este tipo que suele darse a las novelas de caballería. El caballero es, sin embargo, una figura muy rara en los cuentos españoles, al menos en la configuración arquetípica que tenemos de él. La condición social del héroe queda desdibujada, a excepción de *La adivinanza del pastor*, *La serpiente de siete cabezas* y *Los animales agradecidos*.

En el primero, se trata de un simple pastor que aspira a la mano de la princesa, y suele conseguirlo, remediando así sus carencias sociales, aun cuando esto no se especifica. Hay algunas versiones en que el pastor se muestra orgulloso de su origen social y renuncia al matrimonio regio cuando ya lo ha merecido. Con frecuencia se da en este cuento una clara intención de burla hacia la clase dominante, bajo la forma de burla escatológica, tan del agrado del público al que suele ir destinado -el pastor obliga al rey e incluso a la princesa a besarle el ano- y, en general, un desparpajo en el trato con los altos personajes que no se repite en otros cuentos.

En los otros dos cuentos, que como se recordará están emparentados y suelen aparecer mezclados, encontramos más definida la figura del caballero, ya sea haciéndose a sí mismo en el ejercicio de las pruebas, partiendo de una condición humilde (*La serpiente...*), ya luciendo esta condición desde el principio (*Los animales...*). En ambos nos hallamos muy cerca de la explicación social de los libros de caballería.

Los cambios radicales de clase social sólo aparecen, por consiguiente, en *La adivinanza del pastor* y en *La serpiente de siete cabezas*, si bien es algo en lo que el cuento jamás se recrea. Pertenece, como otros tantos sentidos, a la estructura y hay que deducirlo de ella. Por eso mismo se hace más extraño encontrar casos donde se manifiesta el desprecio social, como en el 11, *El panderero de piojo*: «Hijo, quién sabe de qué linaje será esta pobre». Espurio es también un caso similar de una versión poco relevante de *La niña sin brazos* (103, *El cisquero y el demonio*): «Y su padre le dijo que no se casara con ella, que estaría llena de miseria y que el hijo de un rey no debía casarse con una joven pobre». Similar, pero más atenuado, en el 106, otra versión del mismo cuento. Al no haberlo hallado en ningún otro -y desde luego nunca en un auténtico cuento maravilloso- la rareza no tiene más explicación que la de una intrusión de la mentalidad reinante por la necesidad que siente el narrador poco escrupuloso de estas versiones de explicar el casamiento del príncipe con la heroína como un caso de enamoramiento por encima de los convencionalismos; esto nada tiene que ver con lo que ocurre en el arquetipo. Es sumamente significativo que en las dos versiones donde se manifiesta el escrúpulo social la heroína ha perdido su atributo fundamental «sin brazos». Con ello es posible trazar al menos la hipótesis de que la manifestación textual de la ideología aparece en versiones muy degradadas.

Por lo demás, la lucha de clases o el intentar remediar las diferencias de esta índole no aparece nunca. El único modo de escapar de la pobreza es el matrimonio, pero esto sólo es un valor implícito y en sólo dos cuentos básicos. En ellos la tesis psicoanalítica podría ensancharse a dar explicación de la lucha de clases sublimada en la aspiración popular al matrimonio regio. Y la tesis sociológica, a la fatalidad que ello implica, por cuanto dicha satisfacción no se da nunca en la realidad.

Una versión muy deteriorada también de La niña sin brazos perteneciente a la colección «Jiménez» -muy reciente, por tanto-, titulada Los gañanes, presenta el caso más notable y excepcional que conocemos de adaptación de este antiquísimo cuento a través de una mentalidad socializante. En ella, la hija de un terrateniente andaluz muestra curiosidad por saber qué clase de bichos son los «gañanes», a los que su padre menciona diariamente al decirle: «Hija, pon esto ahí para los cochinos, y esto más malo para los gañanes». Cuando la muchacha descubre que se trata de hombres (son los jornaleros) empieza a darles de comer espléndidamente, con lo cual está a punto de arruinar a su padre: éste, en castigo, manda a un criado que se la lleve al campo y allí le corte las manos y le saque los ojos. En este momento, la versión enlaza con la tradicional, pero sigue muy deteriorada. Podría pensarse que estamos ante la transformación de un cuento por razones de reivindicación social. La rareza y lo artificioso del caso obligan, sin embargo, a reconocer una simple ocurrencia, aunque ingeniosa, de algún narrador sensibilizado personalmente por los problemas de esta índole.

El cuento popular en Hispanoamérica

Mal podía imaginarse don Juan de Espinosa Medrano, cuando componía uno de sus cultísimos sermones acerca del mito clásico de Amor y Psiquis (29), que alguno de sus admirados oyentes de la catedral de Lima tal vez podía relacionar aquella historia con otra similar, aunque con muchos menos adornos y oída en lugar bien distinto: en cualquier hacienda e incluso entre las comunidades indígenas. La otra historia no sería sino el cuento maravilloso español El príncipe encantado, uno de nuestros cuentos básicos que comparte la misma materia que el viejo relato de Apuleyo, el cual inspira también la Andrómeda de Eurípides. Alcance y penetración más que suficientes tuvo este cuento en las clases populares de América, como casi todos los demás cuentos populares españoles, para imaginar por un momento lo que el insigne y culterano predicador seguramente no podía sospechar. Desgraciadamente, no es éste el único caso de escritor culto americano que lo ignora casi todo de la tradición literaria popular<sup>128</sup>.

A la vista de las colecciones de cuentos populares recogidas en América, desde Nuevo México al Plata, pasando por los virreinos de Nueva Granada y del Perú, uno no deja de sorprenderse de la hondura que alcanzó la transmisión de los saberes populares, sembrados con la misma lengua de la colonización. Hasta tal punto que son muchas más las versiones de cuentos populares españoles recogidas en América que las recogidas en la península. Claro que esto posiblemente se debe a una diferencia de actitud por parte de las respectivas tendencias folkloristas y a sus métodos y medios de trabajo. Pero no deja de llamar la atención la abundancia de colecciones americanas<sup>129</sup>.

En contrapartida, hemos de señalar que la preocupación que sintieron los folkloristas españoles por cómo se había desarrollado en Hispanoamérica el

cuento popular español es muy temprana. Así, en los once tomos de la Biblioteca de las Tradiciones Populares, que dirigió en Sevilla don Antonio Machado y Álvarez entre 1883 y 1886, encontramos cinco cuentos chilenos, entre los cincuenta y cinco cuentos populares allí recogidos. Como si quisiera corresponder a este interés desde el otro lado del Atlántico, el estudioso chileno Rodolfo Lenz se ocupaba en 1912 de analizar las relaciones de una de sus Consejas chilenas con el relato de un naufrago, que se remonta a la XII dinastía egipcia (3.500 años antes de Cristo), que tiene bastante que ver con la Odisea y que alcanza a nuestro Sendébar.

Pero todo este prodigioso mundo de conexiones y de hallazgos deslumbradores encuentra por fin una mente serena y objetiva en Aurelio Espinosa, quien, desde la Universidad de Stanford, y tras su viaje a España en 1920, pudo realizar la síntesis comparativa entre los cuentos populares de la península y los de América, siguiendo, paso a paso, la evolución y los distanciamientos inevitables. Él llama al conjunto de los cuentos así recogidos de un lado y del otro cuentos hispánicos, incluyendo a los catalanes y a los portugueses. En la introducción a los Cuentos Populares españoles dedica un apartado a los «Cuentos españoles de América», como él los llama, y dice:

«En los países españoles de América la colección de cuentos populares ha sido obra más reciente que la de España, pero ha sido mucho más fructuosa. Los centros más importantes de actividad han sido los Estados Unidos y Chile, con sus sociedades científicas y entusiastas investigadores»<sup>130</sup>. Se referirá más adelante a la incansable tarea que desarrolló en este campo el profesor Franz Boas, de la Universidad de Columbia, y posteriormente al profesor Lenz.

Desde el primer momento, Espinosa concede una gran importancia a las investigaciones encaminadas a descubrir cómo acogió el indio nuestra tradición de cuentos populares: «Para estudiar la antropología de los indios del vasto continente americano no bastaba solamente estudiar a los indios y recoger y estudiar a base científica sus ideas, sus costumbres, sus cuentos, etc. Era también necesario estudiar las tradiciones e ideas de los pueblos españoles con quienes el indio había vivido en contacto durante tres siglos y cuya cultura había asimilado»<sup>131</sup>.

En una nota a la segunda edición de su obra, de 1945, Espinosa añade ya otras colecciones y estudios americanos y españoles. Entre los americanos destacan, y continúan siendo de gran utilidad, los nuevo-mexicanos del propio Espinosa, los de J. Alden Mason (para Puerto Rico), Paul Radin, José Manuel Espinosa y Juan B. Rael (Colorado); el argentino Robert Lehmann Nitsche y, último de los citados, Howard True Wheeler (México). Todavía, en carta del 16 de junio de 1978, el profesor Aurelio Espinosa (hijo) nos recomendaba las colecciones de J. M. Espinosa, la de Rael y la de Wheeler, lo que viene a demostrar que en América se ha dado el mismo fenómeno que en España, al que nos hemos referido repetidamente en este trabajo: el declive de los estudios sobre el cuento popular a partir de 1945, aproximadamente, y su revitalización en nuestros días. De esta manera, las más de cuatro mil versiones de cuentos populares americanos publicadas empiezan a estudiarse con ojos nuevos, tal como nosotros hemos pretendido hacer en España.

## Nuestras primeras conclusiones sobre el patrimonio iberoamericano

De nuestra investigación sobre los cuentos populares americanos (aún en desarrollo), hemos podido extraer una conclusión de relativa importancia, en lo que se refiere a los llamados cuentos maravillosos. Y es que se dan en la misma proporción, respecto a los demás tipos, que en España, lo cual sugiere que los cuentos populares, aun cuando deban sufrir una prueba histórica de las proporciones y avatares que representó su transmisión en Hispanoamérica, siguen manteniéndose como un colectivo de interdependencias, de la mayoría de las cuales no podemos todavía dar explicación.

Podemos añadir, como reflejo de esta transmisión de la estructura colectiva, que también las versiones maravillosas recogidas en América son más en número que las recogidas en España. Así, de una de las versiones de La niña sin brazos encontramos nueve en la península y 26 en Hispanoamérica. De El príncipe encantado, 22 y 28, respectivamente. De Juan el Oso, 10 y 33.

Otra tercera conclusión es que la asimilación de los cuentos populares por las comunidades indias es del mismo alcance que la de otros tipos de cuentos y en algunos casos parece incluso más profunda (esta hipótesis se halla en plena investigación), como es el caso de Juan el Oso, cuyas versiones indias de América fueron estudiadas por Boas<sup>132</sup>. Del conjunto de las versiones hispánicas -españolas y americanas- infiere Espinosa que «hay una extraordinaria unidad»<sup>133</sup>, lo cual tiene más valor que en otros cuentos, tratándose aquí de muchas versiones que pasaron a formar parte de la cultura indígena, principalmente en Nuevo México, y, a mayor deslumbramiento, muy semejantes a las recogidas por nosotros en pueblos campesinos de Sevilla.

## El punto de vista de María Rosa Lida

Otro de los estudiosos que se han ocupado del tema es María Rosa Lida en su artículo «El cuento popular hispanoamericano y la literatura»<sup>134</sup>. Nos interesa de ese artículo su parte tercera, que se refiere específicamente al cuento hispanoamericano, en su presunta vinculación con la tradición literaria europea. Conocida la posición central de esta notable investigadora, y discutida algunas veces por el exceso de inspiración libresca, nos parece que es ésta una de las ocasiones en que más débilmente se sostienen entre sí el documento y la opinión. Parte la investigadora de la pregunta: «Cómo ha pasado el cuento de las versiones literarias al pueblo», dando por sentado que la transmisión se produce en tal sentido, contra la opinión sostenida por una abrumadora mayoría de folkloristas y de etnólogos (que nosotros hemos visto de cerca en otras

partes de este libro), según la cual el mito y los cuentos populares comparten una misma materia en dos manifestaciones diferentes, y que la transmisión oral de ambas modalidades discurre paralela a la transmisión culta que una y otra han tenido, gracias a la escritura. Entre ambas formas de transmisión los contactos son esporádicos, casuales y no condicionan ni a la versión oral ni a la versión literaria. Por último, cabe señalar una tendencia más acusada del mito a adquirir forma literaria, y lo contrario respecto del cuento popular. Estos comportamientos son particularmente claros en lo que se refiere a la relación-oposición que se da entre el mito y el cuento popular maravilloso.

María Rosa Lida, por el contrario, fundamenta su punto de vista diciendo que tal vez hoy el contacto entre la forma literaria y la forma popular «parece absurdo sólo cuando se lo concibe dentro de las condiciones culturales modernas. La Edad Media, época en que más activa es la penetración de los cuentos y parábolas del Asia, es también la época en que el cuento literario ha estado más cerca del pueblo por obra del espíritu de la predicación cristiana, que desde un comienzo prefiere a la reflexión abstracta los ejemplos -de ahí el nombre medieval del género- para inculcar su enseñanza moral»<sup>135</sup>. Más adelante señala que esta transmisión de lo culto a lo popular estaría muchas veces en manos de esa «clase fluctuante entre eclesiásticos y legos [...] goliardos y clérigos apicarados»<sup>136</sup>, y pone como ejemplo un fabliau.

De estos argumentos se desprende con facilidad que M.<sup>a</sup> Rosa Lida piensa en dos clases de cuentos: el cuento moral y el cuento picaresco. Nada dice del cuento de encantamiento (o maravilloso) que no posee ninguna de esas dos características, y que sin embargo se halla tan difundido como los otros (no arriesgaríamos demasiado diciendo que más). Difícilmente puede uno imaginar de qué manera estos cuentos podrían servir de base a la «predicación cristiana», como tampoco al entretenimiento apicarado. Tal vez por eso la propia investigadora no estudia más que un caso de cuento maravilloso, bajo la forma de El esposo encantado, que corresponde a El príncipe encantado, entre los seis casos que considera. Y no aporta ninguna cita literaria que pudiera justificar la prelación de lo culto. Ello sería poco menos que imposible, ya que, así como de La niña sin brazos hay antecedentes en el Libro de los enxemplos, de El castillo de Irás y no Volverás en el Amadís, y así algunos otros, no aparecen versiones cultas del cuento en cuestión en toda la literatura española medieval (Véase el Motif-Index of Mediaeval Spanish Exemple, de J. E. Keller)<sup>137</sup>.

En cuanto a la apelación al fabliau, nada prueba, salvo con la debilidad del argumento analógico, dado el carácter realista, chocarrero y picante de estas narraciones -amén de su forma en verso-, tan alejado de los cuentos populares.

Por consiguiente, las versiones argentinas de este cuento que estudia M.<sup>a</sup> Rosa Lida están en la misma esfera de cultura popular que estaban las del mismo cuento en Perú, cuando imaginábamos al docto Espinosa Medrano dirigiéndose a su auditorio de la catedral de Lima, hablando del Amor, a partir de una historia que alguno de sus oyentes podía estar relacionando con otra historia, menos sutil, pero no menos enigmática, oída en algún

lugar, por boca de algún campesino totalmente marginado de la cultura oficial. Lo mismo que en la España de entonces... y en la de hoy.

La rehabilitación de la familia  
(Intento de explicación de una transformación a partir de La niña sin brazos)

Tres de los cuentos que llamamos semi-maravillosos en este estudio (La niña sin brazos, Cenicienta y Blancanieves, con sus nombres españoles) forman parte, en realidad, de una vasta familia de cuentos emparentados con mayor o menor evidencia, y analizados y discutidos en esa perspectiva por diversos autores<sup>138</sup>. A los tres mencionados hay que añadir otros cuentos algo menos famosos, como son Piel de asno, -en español Burrita de Plata-, Las tres gracias, los del tipo del Rey Lear, El pájaro que canta, y otros.

El común denominador narrativo a todos ellos es la caída en desgracia de algún miembro de la familia por culpa de otro u otros miembros de la misma, y la rehabilitación del primero mediante un éxito social (generalmente una boda real) y el castigo final del pariente malvado y sus posibles secuaces. Otros miembros de la familia suelen correr una suerte paralela a la del héroe o heroína. Más al fondo, pero claramente perceptible en determinadas versiones de todos ellos, se halla una motivación de matiz incestuoso en la base del conflicto, que el paso de distintas civilizaciones sobre estas historias ha ido atenuando o transformando en símbolos -en el mejor de los casos- o sencillamente cambiándolos por otros elementos absurdos -en el peor-, como posible consecuencia de una censura social no institucionalizada. Ni siquiera la aparición de elementos cristianos en estas versiones transformadas permite suponer la acción directa de la Iglesia, sino más bien el aprovechamiento tardío de esta institución sobre versiones ya adaptadas a exigencias sociales más profundas que las que representa el cristianismo.

El cuento donde más claramente se aprecia la cuestión inicial del incesto y sus consecuencias es La niña sin brazos. También es el que está más cerca de otras formas literarias surgidas de la misma materia, tales como romances<sup>139</sup>. Por estas dos razones lo tomamos como punto de partida para intentar explicar la relación que guardan los otros cuentos de la misma familia (principalmente Cenicienta y Blancanieves), entre sí y con el prototipo semántico común, tomando como punto de referencia la estructura significativa de La niña sin brazos.

Otro común denominador, situado en la pura sustancia del significado, se corresponde con el resumen narrativo que exponíamos al principio, y es la intensa sexualidad que hay en todos estos cuentos: Naturalmente se trata



de algo sólo perceptible a través de símbolos, pero símbolos muy elocuentes y de amplia aceptación incluso fuera del psicoanálisis. También en el análisis de este factor se hace obligado tomar como referencia La niña sin brazos, por presentar el más alto grado de simbolización, en su necesidad de disfrazar el incesto, y porque la sexualidad de los demás cuenta marcha paralela al objeto final de la boda, mientras que en La niña sin brazos la boda está casi al principio del relato y su función difiere de las otras en un punto que consideramos esencial para dar explicación de todos ellos como relatos de la rehabilitación familiar. Según Vladimir Propp<sup>140</sup> la niña que se corta la mano es una variante ampliada del motivo del dedo cortado. Este recoge un hecho antiguo perteneciente al rito de la iniciación, según el cual se ofrecía un dedo -generalmente el meñique- tras la circuncisión, y en las niñas significa, además, prueba de castidad. Ahora bien, la motivación incestuosa del conflicto está más que documentada, incluso en España (al propio Espinosa parece haberse escapado en sus cuentos 109 y 110), como para no poner en duda que La niña sin brazos no es sino una forma más de la leyenda de civilización en la que un padre intenta cohabitar con su hija, y ésta, para repelerlo, se corta una mano o se automutila de cualquier otra manera.

La explicación de carácter socio-cultural que da Propp parece, a primera vista, alejada del sentido de este relato. Sin embargo, es la explicación psicoanalítica -tal vez poco aceptada por Propp y la ciencia oficial soviética- la que puede servir de nexo entre el motivo iniciático del dedo cortado y el de la automutilación. Para ello hay que tomar como base el complejo de castración, cuyo símbolo masculino queda directamente asimilado a la pérdida de un dedo, puesto que ésta formaba parte del ritual de la circuncisión. En la mujer, ese mismo complejo de castración, que según la ortodoxia freudiana produce la «envidia de pene», representa también una cierta forma de iniciación, en el plano de la psicología femenina, ya que mediante él la hembra toma conciencia de su diferenciación sexual respecto del padre y los hermanos, en un proceso que acompaña a la conciencia del propio cuerpo y que culmina en torno a los seis años de edad. De esta diferenciación frustrante se vale el padre o el hermano para intentar cohabitar con la hija o hermana. Los cuentos donde es el hermano quien intenta cometer incesto con la hermana son mucho más raros que los que protagonizan el padre, pero su mera existencia es una buena prueba para esta teoría. Por lo demás, el caso de Blancanieves, cuyos siete «enanitos» de la versión vulgarizada son, en todas las versiones auténticamente populares, siete hermanitos expulsados del hogar por un padre celoso de su propia hija, apoya sólidamente la base de nuestra explicación<sup>141</sup>.

La necesidad de superar las prácticas incestuosas, lo que según Lévi-Strauss caracteriza el origen de la sociedad, permite explicar la transformación que ha experimentado la leyenda primitiva en cuento o tal vez un cuento primitivo en el que conocemos hoy, de esta manera: el padre es sustituido por el demonio, como aspirante a conquistar la virtud de la muchacha, y el recurso que ésta adopta para alejar el peligro es hacer la señal de la cruz, en lugar de automutilarse. La amputación pasa a ser el castigo que le inflige el diablo por no dejarse seducir haciendo la señal

de la cruz. El príncipe, pese a hallarla sin brazos, se casa con ella, pero de nuevo el demonio aparece para malograr las relaciones y justamente en el momento en que la muchacha da a luz dos hijos, es decir, cuando hay propiamente familia, de la misma manera que hizo su primera aparición para romper la familia de la que era hija la muchacha, comprando su virtud a unos padres necesitados. El largo camino que ha de recorrer la muchacha hasta volver a ser reconocida por su marido, junto con sus hijos, es decir, hasta la rehabilitación familiar, pasa por la intervención mediadora de dos personajes, generalmente dos pastores. La ausencia, sin embargo, de objeto mágico y de las pruebas o tareas difíciles, impide que se le pueda considerar cuento maravilloso; lo mismo sucede con los otros cuentos de la familia, aunque puedan aparecer objetos y sucesos más o menos extraordinarios. (El cuento 110 de Espinosa, modalidad de Cenicienta, incorpora un donante y un auxiliar mágico, aunque no hay propiamente donación y el auxiliar es un simple disfraz).

A pesar del grado de transformación que representa La niña sin manos (o sin brazos) respecto de la leyenda o mito de civilización, nos parece que el cuento no ha perdido el sentido ejemplificador, sino que también lo ha transformado, dejándolo en sentido latente. Hay que pensar que la función social de esta historia, precisamente en la fase de humanidad no socializada a humanidad socializada, no debió quedar solamente en intentar disuadir al padre de una práctica «incivilizada», sino tal vez en buscar la protección de las hijas deshonradas por sus propios padres en un medio donde ya empezaba a cotizarse la doncellez, como garantía para la transmisión de la herencia. Parece obligado pensar que durante mucho tiempo se produjeron dramáticas situaciones de inadaptación que impulsarían una transformación del cuento en virtud de una nueva función: la de hacer socialmente recuperables a las jóvenes deshonradas por sus padres o hermanos.

Hay que tener en cuenta que no se trata de un cuento maravilloso, sino que podríamos llamarlo «cuento moral con aditamentos fantásticos», cuya lógica resulta muy particular. El hecho de que todo un príncipe quiera casarse con una mujer sin brazos ya es más que sorprendente. No conocemos ningún elemento similar en ningún otro cuento. No es menos sorprendente la naturalidad con que el mismo príncipe acepta la noticia de que su mujer ha engendrado dos monstruos, en lugar de dos criaturas normales. Esto nos parece de una gran importancia, pues sugiere que el príncipe tiene sus dudas acerca del verdadero autor del embarazo de su mujer, pudiendo sospechar de su propio suegro. Es frecuentísimo en el pensamiento primitivo creer que de una relación incestuosa se derivan hermanos gemelos y/o monstruosos, creencia basada sin duda en determinadas deformaciones congénitas agrandadas por la fantasía y por la necesidad social de disuadir a los padres de semejantes prácticas. No sólo la literatura popular o mitológica, sino la literatura culta, se ha hecho eco abundantemente, a lo largo de la historia, de las relaciones incestuosas<sup>142</sup>; un ejemplo señero y reciente es Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez.

Pero, ¿de qué manera podía sospechar el príncipe un hecho como ése? No hay ninguna evidencia en el cuento, aceptable para una lógica cotidiana. Pero sí está la amputación de los dos brazos (en el cuento español) que

precisamente por estar fuera de toda lógica debe revestir una significación de otro tipo. En cambio, el nacimiento de dos criaturas monstruosas es como ya hemos visto, un acontecimiento esperado y verosímil en la mentalidad primitiva. El hecho de que el cuento sitúe al mismo nivel narrativo dos elementos de distinta naturaleza semántica, e íntimamente relacionados -recordémoslo una vez más: el príncipe decide casarse con la joven a pesar de faltarle los brazos-, nos lleva a la conclusión de que la falta de los brazos simboliza la posible pérdida de la doncellidad en el cuento que ha llegado a nosotros.

El carácter simbólico de este elemento se ve reforzado por el hecho, absurdo también para una lógica cotidiana, de que el príncipe no reconoce a su mujer cuando vuelve a encontrarse con ella, simplemente porque ha recuperado los brazos. La explicación tiene que ser forzosamente otra, y viene suministrada por la presencia de los dos hijos en la escena del reencuentro; como quiera que son hijos normales, y no monstruos, como el demonio le había hecho creer al príncipe, éste ve en ellos la prueba de su paternidad; se hace así posible la recuperación social de la joven, nada menos que con su vuelta al palacio, y el nacimiento de una familia exógama. Una prueba más de esta interpretación es la actitud con que la joven recibe la carta del marido, ordenándole degollar a sus dos hijos; actitud donde no hay la menor sombra de sorpresa o indignación, sino una resignación cuya naturalidad puede ser leída como si de alguna manera encontrara razonable la actitud de su marido. Para ello no puede haber más explicación que, de nuevo, a través del incesto: tal vez la falta de pruebas de no haber cohabitado con su padre, en un contexto donde esto podía ser verosímilmente sospechado, y hasta cierto punto normal, impulsa a la joven a abandonar el palacio con su hijo; tal vez, en un grado menor, la falta de pruebas de no haber sido fecundada por su padre, incluso para ella misma. En ambos casos la relación incestuosa hay que entenderla implícita en el comienzo de la historia, y sólo sugerida por el hecho de que la hija es «muy guapa», como en Cenicienta y Blancanieves, donde las intenciones del padre son ya explícitas. (No perdamos de vista que en el cuento que ha llegado a nosotros la niña ha de defenderse de su secuestrador, que es el demonio, y que este episodio sólo sirve para dar verosimilitud narrativa a la pérdida de los brazos, en un intento infructuoso de cambiar el sentido original del relato. Con todo, en un cuento de la colección Jiménez es el padre quien ordena a los criados efectuar la amputación. La recuperación extraordinaria de los brazos -milagrosa, tras la cristianización del cuento- podría ser interpretada como símbolo de sentido contrario a la amputación, es decir, como recuperación de la inocencia perdida en las relaciones con el padre, ya que no de la doncellidad, en recompensa por el extraordinario esfuerzo maternal al querer sacar a sus dos hijos del agua donde se ahogaban. Esto es, la maternidad misma, en cuanto da origen a una nueva familia, lava toda posible responsabilidad de la joven en las relaciones incestuosas. Pero lo que de verdad importaba al marido, y hay que entender a toda la sociedad en esa delicada fase de asentamiento de la familia exógama, es la comprobación de que los hijos son normales, es decir, propios<sup>143</sup>. De nuevo hay que aportar como prueba el hecho de que el príncipe no reconoce a su mujer porque ésta haya recuperado los brazos, sino la presencia activa de

los dos hijos, en todas las versiones de este cuento. Y es que no se trata de un reconocimiento físico, ni de un reconocimiento sólo moral, sino moral y social, esto último sobre todo.

La motivación incestuosa es aún más clara en los comienzos de las Blancanieves y Cenicientas españolas<sup>144</sup>, que comparten además un gran número de elementos narrativos comunes fácilmente apreciables por el lector; pero, sobre todo, la forma en que la heroína ha de rehabilitarse ante la sociedad, tras ser rechazada por la madre -no por la madrastra y por el padre, respectivamente. En este punto se impone una constatación de carácter estructural básico: mientras el desarrollo argumental de Blancanieves procede de la indignación de la madre, el de Cenicienta procede de la indignación del padre, frente a la hija, se entiende. De este modo, la materia común a los cuentos de la rehabilitación familiar se abre en dos ramas fundamentales, si bien no debe entenderse esta afirmación en sentido temporal, como ninguna de las que estamos haciendo al describir las relaciones que hay en este grupo de cuentos. A favor de que se trata de una relación no temporal está el hecho de que diversas versiones de los tres cuentos, La niña sin brazos, Blancanieves y Cenicienta presentan una misma relación padre viudo-hija, simplemente por no aparecer la madre; y a favor de que Cenicienta y Blancanieves son dos ramas, cuanto menos paralelas, están algunos intentos de unificación en un solo cuento, como el que recogió Curiel, en Trujillo (Cáceres), titulado La fea y la guapa. El padre de Blancanieves, viudo, casa por segunda vez con una viuda «con fama de bruja» que tiene una hija muy fea (lo cual es parte del conflicto básico de Cenicienta); pronto advertimos que se trata en realidad de Blancanieves, por la búsqueda del fuego y el servicio a sus dos hermanos, etc. La síntesis vuelve a aparecer más tarde, pues la criada negra que usurpa el puesto a Blancanieves en las versiones de es e tipo, es aquí la propia hermanastra, compitiendo con ella por el príncipe (rasgo de Cenicienta).

La relación profunda con la gran materia común se confirma a veces por la extraordinaria aparición de rasgos sueltos, que son como pepitas de oro en un inmenso arenal. Así, en el cuento 148 de Espinosa, nuestra Blancanieves se corta un dedo, con el propósito, dice la versión, de abrir una puerta, explicación sumamente degradada. Cómo y para qué llegó hasta esa versión una reliquia tan antigua del ritual de la iniciación al que nos referíamos al principio, o de la prueba de castidad, es algo que acaso no sabremos nunca; pero su evidencia está ahí, probando que nuestra teoría está en el buen camino, aunque no entendemos exactamente la señal que emite.

### La construcción de nuestros arquetipos

Diversas razones de peso nos imponían la necesidad de llevar nuestro trabajo hasta una redacción de los cuentos maravillosos españoles más importantes. Entre esas razones señalaremos el poco conocimiento que tiene el español medio de este singular tesoro literario; la propia necesidad de nuestro trabajo, cuyo método resultaba poco menos que inviable ante la diversidad, el deterioro y el puro desorden con que aparecían esos textos,

tanto en vivo como en colecciones (estas últimas, por añadidura, de difícil acceso en su mayoría, contando las inéditas, y de valor muy desigual para el investigador). Aún hemos de añadir la enorme distancia que hay entre las versiones literarias del siglo XIX y las filológicas de los años 20-30 de nuestro siglo; por consiguiente, la ausencia de versiones con un valor intermedio entre esos dos polos, como existen en otros países europeos, aceptables tanto para el gran público como para la ciencia, al menos en un principio.

Ante este panorama tan desolador, que ha propiciado el asentamiento en nuestro suelo de versiones extranjeras, cuando aquí las había -y las hay- tan buenas o mejores, parecía inexcusable acometer un intento de reparación a tantas deficiencias juntas. A decir verdad, mayores quebraderos de cabeza nos trajo este empeño que lo que ya supuso la parte teórica. Nuevos problemas se empezaron a amontonar apenas esbozada la idea de darles forma a estos cuentos. Por un lado, había que rehuir la recreación literaria, pero también el extremo opuesto: la forma en que aparecen los cuentos, «tal cual» se oyen, por la torpeza que esto acarrea a su lectura, y sin dañar la autenticidad del relato. Cualquier fórmula intermedia, sin embargo, nos parecía tan artificiosa y descolorida que desechamos también ese camino. ¿Qué hacer, entonces?

Entendíamos perfectamente por qué otros estudiosos anteriores habían desistido de una tarea similar que, a buen seguro, les habría tentado.

Pero nosotros contábamos con algo que ellos no tuvieron: una estructura arquetípica ya hecha (la de Propp) y una riqueza teórica desarrollada en torno a esa estructura, convertibles en instrumentos de trabajo práctico.

El método fonológico nos decidió por la idea del arquetipo, como objetivo a lograr, y teniendo como guías la estructura ya conocida, la lógica interna del relato, y los demás factores derivados de su discusión.

Conviene señalar que nuestro concepto de arquetipo se diferencia netamente del de prototipo, términos ambos que aparecen muy mal diferenciados por la filosofía (algo mejor por la ciencia y la tecnología), hasta el punto de que llegan a resultar sinónimos en muchos contextos. A veces da la impresión de que se utilizan con premeditada ambigüedad, por no comprometerse ante el problema básico que plantean, y que no es otro que el de la temporalidad<sup>145</sup>.

La palabra «prototipo» lleva consigo la noción de ejemplar primitivo, puro y modélico, aunque puede faltarle alguno de los dos últimos atributos; nunca el primero. «Arquetipo» es más bien el modelo ideal, fuera del tiempo, en un sentido platónico, al que se le ha ido añadiendo el de conjunto de rasgos distintivos repartidos entre varias especies. Si estas especies se van agrupando por semejanzas parciales hasta llegar a un último agrupamiento, generalmente una pareja, tenemos lo esencial del método fonológico que ha permitido sistematizar, sin la menor sombra de duda, el conjunto de los sonidos de una lengua cualquiera, así como morfemas, casos, modos e incluso significados.

Pues bien, en nuestro caso el problema fundamental que se nos presentaba era qué elemento poner en el sitio previsto por la estructura, cuando había más de uno según las diferentes versiones de un cuento; y, sobre todo, qué detalles elegir. Aplicando el concepto de neutralización, de lo que se trataba era de saber cuál de esos elementos representaba mejor a

todos los que competían por el mismo puesto, tras la operación -siempre dolorosa en los cuentos- de anular, sacrificar, los rasgos distintivos que hubiera entre ellos, en favor del rasgo común. En lingüística este procedimiento no plantea problemas, pues no se trata de decidir nada, sino de describir algo que ya se da (en final de sílaba, en castellano, lo que funciona de los fonemas /m/, /n/, /ñ/, es la nasalidad, común a los tres; la escritura ha elegido el grafema n para representar a los tres). A ese fenómeno le llamamos archifonema. Análogamente nosotros deberíamos buscar el «archielemento» para todos los puntos de la estructura donde se planteara el problema. Al final tendríamos el «archicuento», es decir, el arquetipo de un cuento.

Había que adoptar un criterio de decisión. Ante la imposibilidad de tomar en cuenta criterios de antigüedad (la mayoría de los intentos por determinar el origen histórico y geográfico de un cuento, de las escuelas genéticomparativistas, se pueden considerar fracasados), apelamos a criterios distribucionales sobre frecuencia y desarrollo. Así, el elemento elegido sería el más frecuente entre todos los que tuvieran el rasgo común resultante de la neutralización, y si hubiera más de uno en estas condiciones, el más desarrollado. Sólo en los casos en que, a pesar de todo esto, subsistan dudas -por el escaso número de elementos confrontados, o por irreductibles dificultades de matiz- no queda otro recurso que el sentido antropológico, histórico o psicoanalítico que se conozca acerca del elemento en cuestión. A menudo es la propia lógica del relato la que ayuda a decidir por este u otro elemento, en función de algo que ocurre después o que ha ocurrido antes, y que en algunas versiones el narrador olvida.

Pondremos como ejemplo el análisis comparativo del pasaje de Blancaflor, la hija del diablo, en que la heroína ayuda por tercera vez al príncipe a superar una prueba que le ha impuesto el diablo (Función XXV, Tarea difícil, en la estructura de Propp). La prueba consiste en recuperar del fondo del mar una sortija. Veamos las cuatro versiones que dan los cuentos de Espinosa 122, 123, 124 y 125:

«Y ella le dijo entonces:

-Pu, toma este puñal y me matas y coges bien toa la sangre y me echas en el mar.

Y él le dijo:

-Pero yo, ¿cómo te voy a matá?

Y ella le dijo que si él no la mataba, el diablo los mataría a los dos, y que cuando él la echara al mar ella saldría con la sortija del fondo del mar. Y va él coge el puñal y la mata y la echa en el mar. Pero se le cayó una gota e sangre en la tierra. Y en unos momentos salió ella viva y con el anillo. Y si hermosa estaba antes, más hermosa salió del fondo del mar. Pero como se le había caído una gota e sangre salió ella manca de un deo».

-«Güeno -le dice Blanca Flor-, pues ahora tienes que matarme y echarme en el mar en una botella. Tienes que matarme con este cuchillo y ten cuidado que no se pierda ni una gota de sangre. Y tú cuando me echas en el mar te pones a tocar la guitarra.

Pero el mozo no quería matarla.

-¡Ay, que yo no puedo matarte!

Pero ella le dijo que tenía que ser así. Y ya cogió el cuchillo y le dio una cuchillada y la mató. Y la metió en una botella y la echó en el mar. Pero se le cayó una gota de sangre en la tierra. Y empezó entonces a tocar la guitarra. Y venga a tocar y venga a tocar y ella no salía. Conque ya él se estaba durmiendo y le decía ella desde abajo del mar:

-¡Muchacho, que te duermes! ¡Muchacho, que te duermes! Y ya salió ella con el anillo en la boca».

«Y ella le dijo:

-No te asustes por nada. Yo te lo arreglo. Anda ahora a casa y sube y pídele un barreñón y un cuchillo, el más afilao que tenga en la casa, y con ése me matas. Y cuando me mates que no se te caiga ni una sola gota de sangre en el suelo, que toda me la has de echar en el barreñón. Y después me tiras a la mar sin cuidao ninguno.

Y el joven comenzó a llorar y le dijo:

-Pero, ¿cómo quieres que te mate? No me atrevo yo a matarte.

Y ella le dijo que volvería a verlo.

Y cogió se fue a la casa del demonio y le pidió el barreñón y el cuchillo afilao. Y se los dieron y cogió y mató a Marisoles y echó la sangre en el barreñón. Pero se le cayó una gotica de sangre en el suelo. Y poco después salió ella con el anillo en el dedo. Y salió con un dedo curro y le dijo que era porque se le había caído una gotita de su sangre en el suelo».

-«Cógete una palangana y una botella y te vienes conmigo a orilla del mar.

Llegaron al mar y le dijo ella:

-Ahora pínchame y recoge la sangre para echarla en la botella.

Pero él no quería pincharla, y entonces se pinchó ella misma. Y él viendo que no tenía más remedio puso la palangana y recogió la sangre. Llenaron la botella de sangre y la taparon bien y la tiraron al mar. Cuando le sacaron la sangre la hija cayó desmayada.

Al poco tiempo venía la botella saltando por el mar con el anillo metido en el vocico. Entonces la hija del diablo le dijo al príncipe que le metiera la sangre por el mismo sitio por donde había salido. Y iba volviendo la hija del diablo y le dijo:

-Échala con cuidado, no sea que me vaya a quedar coja o manca. Por fin se le cayó al príncipe una gota de sangre en el suelo y la hija se quedó manca del dedo pequeño de la mano derecha.

-Me he quedado manca -dice la hija del diablo-, pero no importa, y para que mi padre no lo vea me pondré los guantes».

Tomemos los elementos que aparecen a partir del momento en que Blancaflor

comunica al príncipe las cosas que ha de hacer, y por el orden en que se suceden (o faltan). Los opondremos unos a otros en tanto que comparten algo y algo los distingue; marcándolos con el número de los cuentos donde aparecen. En algunos casos la oposición es cero, bien porque falta el elemento en cuestión en algún o algunos cuentos, bien porque no falta en ninguno.

Elemento A:Diálogo, con resistencia del príncipe / $\emptyset$   
(122, 123, 124)/(125)

Elemento B:Cuchillo o puñal /pinchazo en un dedo  
(122, 123, 124)(125)

Elemento C:Botella  
(123) /barreño  
(124) /botella y palangana (barreño)  
(125)/ $\emptyset$   
122

Elemento D:Se pierde una gota de sangre / $\emptyset$   
(122, 123, 124, 125)

Elemento E:Guitarra /ningún instrumento  
(123)(122, 124, 125)

Elemento F:Blancaflor sale con anillo en la boca/  
(123)Anillo aparece en el cuello de la botella /  
(125)Blancaflor «salió con el anillo» (no dice dónde) /  
(122)Blancaflor sale con el anillo puesto en el dedo  
(124)

Elemento G:Dedo menguado («manco», «curro») / $\emptyset$   
(122, 123, 124, 125)

Elemento H:Salió «más hermosa que había entrado» / $\emptyset$   
(122)(123, 124, 125)

Elemento I:Dedo menguado tiene trascendencia narrativa/ $\emptyset$   
(122)(123, 124, 125)

Para nuestro arquetipo hemos elegido los términos más marcados de cada oposición, salvo que se trate de cero (Elemento H, I), pues esto no constituye un rasgo común, sino la ausencia no significativa de rasgo alguno. Preferimos aquí no hacer extensivo lo que ocurre en otros niveles del análisis lingüístico, donde el morfema cero es siempre distintivo (caso del singular frente al plural, en general), por tratarse de un elemento que se perdería inútilmente, y que entendemos corresponde a una versión mejor conservada que otras. La excepción a esta norma la constituiría un elemento que claramente se apreciara procede en préstamo de otro cuento, y por eso único entre varias versiones comparadas. Elementos que plantean dudas son C y F, donde resulta difícil la elección. En el primero «botella» y «barreño» aparecen cada uno dos veces, y tenemos la sospecha de que responden a dos sentidos diferentes. Con ayuda de otras versiones hemos elegido «botella». En el F hemos descartado 124 porque creemos contradice la victoria momentánea del diablo en el hecho de que Blancaflor ha perdido el dedo donde se coloca el símbolo del compromiso matrimonial. El 125 porque elimina a Blancaflor como sujeto portador del anillo. Y el 122 porque está menos desarrollado que el 123, el cual queda elegido entre los cuatro.



Además de estas bases se han de tener en cuenta todas las aclaraciones a la definición que ya dimos de cuento maravilloso. El texto que damos a los elementos seleccionados hemos procurado que sea siempre lo más parecido a los textos reales, salvando explicaciones y atributos que suelen ser espurios, vulgarismos o localismos excesivamente marcados, y sustituyendo estos últimos con criterios de lengua estándar. Con el mismo criterio -que, desde luego, siempre se verá influido en alguna medida por los gustos estilísticos del autor- reponemos lo que falta o aquello de lo que tenemos versión muy deteriorada. En la construcción de la frase y la relación entre ellas, hemos eliminado la cópula «y», tan excesivamente reiterada en estos textos, alcanzando nuestro esquema por lo regular a los tipos «A y B» o «A, B y C». Hemos introducido más oraciones de relativo especificativas de lo normal, y muy pocas explicativas, por las que el cuento popular siente una clara aversión. También introducimos adversativas con «pero», y menos con «aunque», en casos de fácil tolerancia. Respetamos la ausencia de otras subordinadas, salvo las temporales y consecutivas del tipo «hasta que», «tanto que», y similares.

#### Análisis de un cuento maravilloso español: «Juan el Oso»

Para mostrar la adecuación de un cuento maravilloso español a la estructura descrita por Vladimir Propp, teniendo en cuenta las peculiaridades propias que acabamos de discutir, hemos elegido el de Juan el Oso, por ser uno de los más conocidos en los ambientes populares. Cualquier otro de los siete que constituyen nuestro inventario de cuentos básicos se aviene de manera similar al mismo análisis, salvando las características propias de cada uno de ellos, que consisten, por lo común, en la ausencia de tales o cuales funciones, y el mayor o menor desarrollo de las que quedan.

Naturalmente, nuestro análisis se efectúa sobre el arquetipo narrativo construido por nosotros mismos<sup>146</sup>, conforme al procedimiento que parte también de aquella estructura y de los demás resultados de la discusión teórica. Otra cosa hubiera resultado muy pobre, cuando no imposible, dado el mal estado de conservación de los textos, sobre los que previamente se imponía esa auténtica labor de restauración.

Para comprender bien el análisis es aconsejable leer el cuento y tener presente la estructura de los cuentos maravillosos tal como la presentamos en el capítulo I. Nuestro análisis es el siguiente:

0Una muchacha cuida las vacas. (Situación inicial, a)

I Buscando una vaca perdida, llega a un monte muy lejano. (Alejamiento, b).

II La rapta un oso, que la lleva a su cueva; tienen un hijo. El oso les prohíbe salir de la cueva. (Prohibición, g).

III El hijo, Juan el Oso, mata al padre y huye de la cueva con su madre. (Transgresión, d).

Aquí terminan las funciones preparatorias. Dos de las funciones siguientes, h-q , son incompatibles con g-d; por eso no aparecen aquí. Luego se sabrá que ha habido otras funciones preparatorias pertenecientes a la historia de la princesa raptada por el gigante. El cuento, ante la imposibilidad de contar dos historias a la vez, optó por la de Juan. Con todo, la princesa hace un resumen de la causa original de su mal más adelante.

La función VIII, Fechoría, no aparece, pues también pertenece a la historia de la princesa, y consiste en que ésta es raptada por el gigante. Hay una razón más profunda, que es la que da explicación a este fenómeno, como al anterior; en definitiva, explica que el cuento haya elegido la historia de Juan, y no la de la princesa, como historia principal. Es un rasgo común a la mayoría de los cuentos españoles: el héroe emprenderá la reparación de la fechoría de una manera casual o fatal, nunca voluntaria. Nadie se lo manda hacer ni él puede, por consiguiente, aceptar ese contrato. El impulso de la historia es sustituido en este punto por una simple carencia:

VIII-aJuan el Oso no consigue adaptarse a la vida social, debido a su descomunal fuerza física. El pueblo desea que se marche, y él pone como condición que se le entregue una porra de siete arrobas. (Carencia, a).

IXSe da satisfacción a su demanda y se le hace partir. (Momento de transición, B).

XIJuan abandona el pueblo y, por ende, su casa. En el camino hace amistad con dos truhanes, dotados, como él, de una gran fuerza. (Partida, &#8593;).

Incluimos aquí el encuentro con los dos compinches, porque prepara al héroe para afrontar la prueba, que viene a continuación.

XIIUn duende del bosque (que resultará ser el donante) burla y apalea a los dos compinches. De esta manera consigue provocar a Juan. (Primera función del donante, D).

XIIIJuan se dispone a enfrentarse con el duende (Reacción del héroe, E).

XIVA poco de iniciarse la pelea, el duende se declara vencido; se corta una oreja y se la entrega a Juan para que la muerda cuando se halle en apuros. (Recepción del objeto mágico, F).

XVLos tres amigos llegan a un lugar muy accidentado, cerca del lugar donde se halla la princesa raptada (encantada), aunque ellos no lo saben todavía. Los compinches de Juan allanan el terreno, haciendo demostración de su fuerza, pero Juan los supera abriendo un pozo con un solo golpe de su porra en el suelo. (Desplazamiento, G).

La función teórica termina con la llegada del héroe al lugar, siendo además «conducido», es decir, no por sus propios medios, como el héroe español.

XVITras nuevos fracasos de los compinches, debidos esta vez a su cobardía, Juan el Oso se enfrenta por fin al gigante (agresor), que tiene secuestrada a la princesa. (Combate, H).

La función siguiente (XVII, el héroe recibe una marca en el combate), no la hemos encontrado en ningún cuento español.

XVIII Juan mata al gigante y la princesa le entrega un anillo. (Victoria, J).

XIX La princesa queda libre del gigante. (Reparación, K).

VIII-bis Los compinches le quitan a Juan la princesa y se presentan en palacio haciéndose pasar por sus libertadores. (Nueva fechoría, A).

Juan recurre entonces a los poderes mágicos de la oreja que le entregó el duende del bosque. (No hay función prevista).

XIV-bis Nuevo auxiliar mágico: un caballo volador. (F).

XX Juan regresa. (La vuelta &#8595; ;).

XIII Juan aparece de incógnito en palacio (gracias a la ropa que le entregaron los enanillos). (Llegada de incógnito, O).

XXIV Los falsos héroes reivindicán la recompensa. (Pretensiones engañosas, L).

XXVII Juan enseña a la princesa el anillo que ella le entregó. La princesa lo reconoce públicamente. (Reconocimiento, Q).

XXVIII Los falsos héroes quedan desenmascarados. (Descubrimiento, Ex.).

XXIX Los falsos héroes (los compinches) son castigados. (Castigo, U).

XXX Juan el Oso se casa con la princesa. (Matrimonio, W°).

Faltan en este cuento algunas funciones de las más llamativas, como las tareas difíciles a que es sometido el héroe en otros cuentos tras demostrar que es merecedor de la recompensa (Véase La adivinanza del pastor), o la persecución que sufre por el agresor, cuando ya va de regreso con la princesa liberada (Véase Blancaflor).

### Tercera parte

#### Cuentos de costumbres<sup>147</sup>

Sin duda es la relevancia del cuento maravilloso la que, por oposición, define a los demás. Los demás son los de costumbres y los de animales; los primeros más técnicamente llamados «de costumbres rurales». Los otros, los de animales, constituyen en realidad una subclase de los de costumbres, pero también conforman un subsistema general a las otras dos clases. Poseen, no obstante, sus propias funciones, como ya tendremos ocasión de ver. El sistema completo de los cuentos populares se configura, por

consiguiente, como un sistema de triple composición, donde todo viene marcado, por analogía o por contraste, desde la estructura, las funciones, y a veces hasta la forma y los contenidos, de los cuentos maravillosos, indiscutibles estrellas con luz propia, a cuyo alrededor gravita todo lo demás.

En consecuencia, definiremos los cuentos de costumbres como aquellos que carecen de elementos extraordinarios, en el sentido de fantásticos o fuera de la realidad verosímil, salvo los que puedan mantener a manera de vestigios de cuentos maravillosos, por analogía, por mimetismo o por simple intención burlesca. (Desde luego, no será la entrega y utilización del objeto mágico, que colma una carencia o repara una fechoría, pues esto constituye la médula del cuento maravilloso).

Los cuentos de costumbres, por el contrario, desarrollan un argumento -muchas veces satírico y humorístico- dentro de unas determinadas circunstancias históricas y sociales, proporcionando una imagen crítica de ellas. Entre las costumbres recogidas por estos cuentos las hay de dos tipos: arcaicas y modernas -entendiendo por «modernas» las que se corresponden con las sociedades agrarias-. Tanto de unas como de otras se recogen a su vez modos de producción, relaciones de producción y, principalmente, instituciones sociales, con los principios y valores que las rigen, a menudo transformadas en símbolos, expresiones indirectas o sátiras. El enfrentamiento entre dichas concepciones arcaicas y modernas y, posteriormente, la no aceptación por una parte de la sociedad de los nuevos valores instituidos, configuran la dialéctica del cuento, el motor de sus intrigas y la explicación a su sentido más profundo.

Representan los cuentos de costumbres, en consecuencia, una fase históricamente más avanzada de la humanidad que la que representan los cuentos maravillosos, a saber, la del asentamiento de las nuevas sociedades agrarias, mientras los maravillosos reflejan crudamente el largo período de inestabilidad que vivieron las sociedades nómadas indoeuropeas en la transición a las formas de vida sedentaria. Ese cambio -verdaderamente el único cualitativo que la humanidad ha experimentado hasta ahora-, trajo consigo enormes sacudidas sociales, pero también individuales, pues es la propia persona la que llegó a cuestionarse en su integridad, por su resistencia o su aceptación de las transformaciones. Todo ello fue dejando en los cuentos huellas imborrables, particularmente en el plano de las relaciones sociales, y sobre todo en los cuentos maravillosos, susceptibles de ser analizados como símbolos del inconsciente colectivo. La lectura psicoanalítica del cuento maravilloso no es, pues, despreciable, y aún tendrá cierta aplicación en los de costumbres y en los de animales.

Se comprende que una conmoción tan profunda tuvo que dejar marcas indelebles en la personalidad individual y colectiva de los pueblos. ¿Pero en qué consistieron realmente esos cambios? Hagamos un breve resumen, que nos permitirá ver con perspectiva el conjunto de todos los cuentos populares, ahora que nos acercamos a los de costumbres.

La época del cuento maravilloso es la del modo de subsistencia nómada, o mixto entre nómada y sedentario, anterior a la agricultura como fuente principal de abastecimiento. Las relaciones sociales son las de la tribu o clan endogámico, que practica los matrimonios en un ámbito de parentescos

relativamente reducido. La propiedad privada no existe, sino una suerte de comunismo primitivo. La interpretación del mundo es mágica, sobre todo a la hora de enfrentarse con las fuerzas naturales, a las que quiere dominar mediante prácticas rituales. Parte sustancial de esos ritos son los de iniciación de los adolescentes en los secretos de la tribu, y los del culto a los muertos. El conjunto de estas actividades mágicas y creencias respecto del más allá, es propia de las religiones arcaicas. El tabú principal de estas sociedades es el incesto, que suele estar relacionado con prohibiciones alimenticias.

Los cuentos de costumbres reflejan ya el modo de subsistencia propio de la agricultura y de las sociedades sedentarias, aunque todavía subsisten muchos elementos de la etapa anterior. Estas relaciones serán poco a poco las de la familia exógama, nuclear y vitalicia. Se instituye fatigosamente la propiedad privada y el derecho a transmitirla a los propios hijos. Los desheredados y los pobres lucharán o criticarán el nuevo sistema. La interpretación del mundo es menos mágica, pues el hombre ha aprendido a dominar ciertas fuerzas naturales con el uso de la agricultura; desaparecen los ritos de la iniciación en gran medida, pero perdura en cambio el culto a los muertos. Las religiones históricas suceden a las arcaicas, con el pretexto de relacionar o preparar al hombre para el más allá; en realidad lo que tratan es de consagrar el nuevo sistema de valores. El nuevo tabú de estas sociedades terminará siendo la propiedad hereditaria y, en relación con ella, directa o simbólica, la donceller. Por último, los cuentos de animales (de los que trataremos más por extenso al llegar a ellos), se especializan en representar la lucha por la vida, la analogía entre la selección natural y la difícil supervivencia del individuo en la sociedad. El tabú principal, cuyo rompimiento es fuente de humor, es el tabú escatológico.

### Resumen de la definición

Cuentos de costumbres son los que reflejan los modos de vida de las sociedades agrarias, manteniéndolos o criticándolos; no contienen elementos fantásticos, salvo los que puedan conservar por mimetismo o relación satírica con los cuentos maravillosos. Las principales instituciones reflejadas son la propiedad privada y el matrimonio exógamo. Ellas explican tanto la mayoría de los argumentos como su sentido general, manifiesto o latente.

### Funciones secundarias

Derivadas de la función principal, que es representar a tales sociedades, hay otras, cada una de las cuales da pie a la constitución de un ciclo particular de cuentos de costumbres, tras estudiar su frecuencia y las

relaciones que se establecen entre ellas dentro del conjunto.

Veremos todavía una prolongación importante del tema de los matrimonios regios, como símbolo de la búsqueda de la pareja fuera del ámbito familiar, y en torno al nuevo valor constituido, la doncellerz. El tono satírico impregna estos cuentos de príncipes y princesas raros, o caprichosos, que se ven forzados a elegir pareja en circunstancias también extravagantes, cuando no es el tema de la honra el que ya se insinúa en varios cuentos, por cuanto de ella deriva la certeza del hijo propio, para nombrarlo heredero.

Los rasgos más modernos pueden quedar como parte inseparable de estos cuentos, ilustrativos de una época o un modo de vida, junto con los más arcaicos. Así, los cuentos donde un pastor aspira a la mano de la princesa, nos enseña cómo era el pastoreo de cabras en tiempos recientes (lo que para muchos niños de hoy resultará poco menos que sorprendente), al tiempo que por parte de la princesa que no ríe, que se aburre o que sólo sabe decir una frase, estaremos en presencia de un fósil milenario, que en forma simbólica y satírica está criticando ya la arcaica costumbre de recluir a las doncellas casaderas y, tratándose de princesas, preservarlas de todo contacto con el mundo exterior hasta ser entregadas al marido; educación ésta que bien pudo originar deformaciones psicológicas graves. Su valor como símbolo, no obstante, se prolonga hasta nuestros días, pues toda educación represiva de la mujer conduce a una suerte de alienación o anulación de su personalidad. Numerosas sociedades actuales toman como pretexto la menstruación (y luego la maternidad) para discriminar a las mujeres en muchas actividades sociales.

En resumen, veremos en estos cuentos la sátira al régimen de enclaustramiento de doncellas -o sus equivalentes metafóricos- como preparación al matrimonio. De ahí que las princesas de esas historias sean bobas, caprichosas, mudas, incapaces de reír, etcétera.

Pero si sabemos algo más de costumbres matrimoniales antiguas o exóticas, obtendremos más lecturas. Recordemos que nos hallamos en lo que tantas veces hemos denominado «umbrales de la civilización», cuando la princesa no puede casarse con ningún príncipe de su familia o clan, hasta ciertos grados. Este axioma conduce, por exageración humorística, a que la princesa terminará casándose con un pastor, pues todos los príncipes del contorno serán para ella parientes prohibidos.

Conviene saber, además, que la sucesión al trono conoció formas a través de las hijas, y no de los hijos. Por tanto, es el yerno el sucesor, lo que explica las prisas del rey, ya viejo, en casar a la princesa, y la nula referencia a si el rey tiene hijos o no los tiene. Una variante de este sistema servía para nombrar heredero al nieto de hija; de aquí que los nietos de hijos resulten altamente problemáticos en otros cuentos, como eran los del ciclo maravillosos «Las tres maravillas del mundo», disputando por la sucesión hasta matarse. La verdadera razón, sin embargo, era que la línea dinástica de la mujer resultaba de mucha mayor garantía, partiendo de la garantía máxima que era la doncellerz. (Todavía puede oírse un viejo refrán castellano, que reza así: «Los hijos de mis hijas, mis nietos son. Los de mis hijos... sábelo Dios»).

Esta garantía, basada en la previa de la virginidad, al mismo tiempo servía al consorte como prueba de legitimidad de su propia descendencia.

Ello requería que la mujer continuara en un régimen de enclaustramiento y de control, aún después de casada. Todo lo más que se le pudieron permitir fueron enamorados distantes, platónicos, lo que andando el tiempo daría lugar a la literatura caballeresca y del amor cortés, y a sus sátiras correspondientes.

### Mujeres «taimadas»

Naturalmente, el nuevo sistema terminó siendo aprovechado por las propias mujeres para colocarse en los centros de poder. Si ellas eran las que legitimaban a los herederos de un nuevo régimen social basado precisamente en la propiedad privada hereditaria, ellas podían adueñarse de las instituciones que regulaban ese sistema, sumando en conjunto lo que llamaríamos un matriarcado latente, que en realidad llega hasta nuestros días, pero que no hizo sino heredar las formas del arcaico y extendidísimo «miedo de los hombres al poderío secreto de las mujeres».

La cultura toda se reorganizó y produjo nuevas creencias y actitudes, especialmente en los hombres, que veían peligrar su status. Así surgió la misoginia, enormemente extendida en todas las sociedades de base agraria. La mujer parecerá a los hombres demasiado brava o demasiado débil, falsa, charlatana, de poco fiar, etcétera, etcétera. Ahí aparecerán los cuentos que hemos clasificado en el ciclo de las «Mujeres difíciles» o «taimadas», según la nomenclatura internacional.

Podríamos reunir ya un primer conjunto de símbolos, cuya decodificación es bastante segura:

princesa = toda doncella casadera

rey = todo propietario viejo

hijos de princesa = herederos legítimos

hijos de príncipes = herederos dudosos

«Cenicienta» y «Blancanieves» = doncellas dudosas, liberadas de un ambiente incestuoso

esposa = poder matriarcal latente

Por otro lado, hemos de examinar la dimensión erótica del problema que supuso el culto a la virginidad y la desaparición de las prácticas de adiestramiento sexual para muchachos (recuérdese, aquellas «casas para hombres») que hay en el fondo de la casita del bosque donde vive Blancanieves con sus «hermanitos». La práctica sexual queda reservada, institucionalmente, al matrimonio, generándose así una gran cantidad de distorsiones psicológicas -incluidas las del seno familiar entre padres e hijos-, además de instituciones marginales como la prostitución, que vendrá a prestar nuevos bríos a la cuestión de la honra.

### La propiedad privada

La otra esfera de problemas derivados del nuevo régimen social girará en torno a los conflictos de la propiedad privada, que pueden ser de dos tipos: conflictos familiares y conflictos sociales. Entre los primeros, el más acentuado en los cuentos es la falta de descendencia. A causa de ello el matrimonio forzaría a los dioses a que se les conceda un heredero, muchas veces mediante promesas descabelladas (aunque se lo lleve más tarde el diablo; aunque sea muy pequeño, muy pequeño, etc.). La cara contraria del problema, pero que significa lo mismo, es que un matrimonio pobre tenga hijos, pero no los pueda criar. El conjunto de unos y otros producirá los «Garbancitos», Juan y medio, El alma del cura o La casita de turrón, que es el «Hänsel y Gretel» no maravilloso. (El equivalente maravilloso era Miguelín el valiente).

A veces es una hija la que nace con el malhadado sino de convertirse en mujer mundana cuando sea mayor, asunto que viene a reforzar con un nuevo pretexto aquella institución del enclaustramiento total, sin contacto alguno con el mundo (caso de Rosa verde), para garantía de doncellez en la heredera. (Los equivalentes maravillosos de esta cuestión estaban en los últimos cuentos del ciclo «La niña perseguida», especialmente Mariquilla la ministra, prolongado en el de costumbres La mata de albahacas).

En cuanto a los conflictos sociales surgidos alrededor de la propiedad de la tierra, bien se comprende que su raíz histórica no fue otra que el aumento de población que trajo consigo el nuevo modo de producción agrícola, mientras la tierra, que no aumentaba, no podía seguir siendo repartida. Inevitablemente surgió la clase de los desheredados, que pronto fue mucho mayor que la de los propietarios. Aquí se inscriben casi todos los cuentos pícaros, y muy particularmente Pedro el de malas.

Todos los cuentos con un protagonista de matiz picaresco o con un claro enfrentamiento entre los que poseen y los que no, los hemos agrupado en el ciclo de «Pícaros y de pobres y ricos».

La caricatura final de esta dialéctica en todas sus formas (las de la propiedad y las del sexo, principalmente) motivan los cuentos de tontos, que resultan los más modernos y los más grotescos, como corresponde a una visión popular mucho más segura de su disentiendo de un sistema social que todo se lo concede al que ya lo tiene todo, y todo quiere quitárselo, incluso la dignidad, al que nada tiene. Los tontos de nuestros cuentos concentran, pues, todos los símbolos negativos de la narrativa popular. Es hijo varón (apenas hay cuentos de tontas), y como tal no legitima ninguna herencia; pero además esa herencia no existe, ya que, por encima de todo, suele ser pobre de solemnidad; pero es que si tuviera que tener descendientes, no sabe buscar novia; y cuando consigue casarse, no sabe qué hacer la noche de bodas; y cuando ya hace vida de casado, estropea los bienes de su mujer. El paradigma contrario es la princesa, punto por punto: es hija, heredera, y con capacidad de legitimar descendencia hereditaria; es pues, rica. No tiene que buscar novio, porque para eso existe la institución de la convocatoria a los príncipes del contorno, que pelearán por su mano, etcétera. Del encuentro de los dos paradigmas deriva la fuerza cómica que tienen los cuentos donde un pastor termina casándose con una princesa (a menudo el pastor también es o tiene aspecto de tonto).



Por último, entre las costumbres de estos cuentos quedan todavía algunas muy arcaicas relativas al culto a los muertos, que hoy parecen atrocidades, pero que de todos modos han sido suficientemente reelaboradas por la propia tradición hasta adquirir categoría simbólica. Por ejemplo, ciertas prácticas de antropofagia ritual no han dejado apenas huella, ni siquiera el retorno de los difuntos a pedir explicaciones, pero de todo ello hay algo en los «cuentos de miedo» que llevamos al final de los cuentos de costumbres, como hicimos con sus homólogos maravillosos.

### Cuentos de animales

Las divertidas andanzas de la zorra astuta, el lobo malvado e infeliz, el gallo presumido, el burro con suerte o el león jactancioso, representan la parte más pequeña de nuestros cuentos populares. No por eso la menos interesante. Para el estudioso, desde luego, pueden llegar a ser los que más, dado el peligroso trance de desaparición casi total en que se encuentran y lo muy sufrido de sus avatares históricos. Pero es que el contenido mismo de esos cuentos, y sus posibles lecturas, deparan también importantes sorpresas, además de ser todas ellas relajantes y dotadas de una gracia primigenia, inalcanzable para la literatura culta.

Comenzaremos por definir exactamente a qué clase de cuentos nos referimos. Sólo a aquellos que tienen por protagonistas a animales que hablan, y no a personas transformadas o metamorfoseadas, en virtud de encantamiento, en tal o cual lagarto, rana, dragón, etc. Puede haber personas en los cuentos de animales, como personajes ocasionales o en competencia con aquéllos, y ya sean secundarios o en pie de igualdad narrativa. En el comportamiento de los animales de estos cuentos, aparecen reflejos de la condición humana, más o menos directos, derivados de alguna cualidad física o de la conducta del propio animal: la astucia en la zorra, la malignidad y la tontura en el lobo, el liderazgo en el gallo, la presunción en el león, la tozudez y la corpulencia en el burro, la perfidia en la serpiente, etc.

En la estructura narrativa de estos relatos advertimos dos ingredientes principales: el hambre y el humor escatológico. El primero es móvil prácticamente universal de todos ellos; se trata de quién se come a quién, o cómo el animal más pequeño evita ser comido o desposeído. Nada, pues, de moralejas ni conclusiones supuestamente edificantes, como en las fábulas y en los apólogos orientales. Todo está regido por la primera y casi única ley de los animales: comer o ser comido. Tan larga mano es la suya -la del hambre-, que alcanza incluso a un cuento tan ingenuo como el de La hormiguita (hoy La ratita presumida), donde la protagonista se come a su marido en un descuido al día siguiente de la boda; episodio, que, por cierto, ha desaparecido en las versiones comerciales de este siglo.

El segundo de estos ingredientes, el humor escatológico, ha sido sin duda la causa principal de la ruina de estos textos, acosados por la pudibundez y los remilgos pequeño-burgueses, pese a que constituyen un recurso hilarante de efecto seguro. No es fácil explicarse por qué esta abundancia, que el lector notará en seguida, de cuanto se refiere a las funciones últimas de la fisiología animal, y generalmente al final del cuento, aunque los hay también que empiezan por ahí, como en Buen día de vianda para el lobo.

A nuestro modo de ver, ello debe estar en relación con el sentido del primer ingrediente señalado, el hambre, pues en un medio donde la subsistencia resulta tan dura, lo excremental es en cierto modo signo de buena andanza, de saber subsistir, esto es, un signo de poder. Por otro lado, el haber colocado ciertos valores de la condición humana bajo forma animal, puede haber sido un recurso, tan antiguo como la humanidad, para que el hombre hable de sí mismo, pero de manera indirecta, acerca de aquello que al fin y al cabo le identifica con los animales: la necesidad de subsistir, la lucha elemental por la vida. Un cierto y milenario pudor a referirse a estas cuestiones puramente fisiológicas, habría encontrado en los pueblos indoeuropeos, y en épocas prehistóricas, el recurso al cuento de animales. De ahí que las fábulas, incluso los apólogos orientales, resulten claramente reelaboraciones literarias basadas en cuentos de esta índole, cuando mucho más tarde la humanidad quiso «dignificar» aquellas viejas historias, haciéndoles expresar cualidades morales o dudosas enseñanzas.

Tampoco hay que descartar una posible interpretación psicoanalítica, que vería en todo ello la representación de la fase anal del niño, sólo que en dimensión más colectiva, y, por tanto, liberadora. La tertulia campesina se reconoce en estos detalles, especialmente dirigidos a divertir al público infantil, pero también a los mayores, que según su grado de candidez moral, responderán con la sonrisa, la risa o la carcajada, al rompimiento del tabú.

Esa proximidad de los humanos a lo que ocurre en los cuentos de animales explica muchas cosas más. En primer lugar, la ausencia de animales fabulosos, e incluso de animales salvajes, que no estén en relación más o menos directa con el hábitat humano: lobo, zona, oso, lagarto, sapo, cigüeña, codorniz, etc. La neutralización confirma la regla: El tragaldabas, del cuento del mismo título, es un animal desconocido, de cuya forma no sabemos nada -ni falta que hace-, pues es pura acción de engullir todo lo que se le acerque. Es decir, la primera función de estos cuentos ha alcanzado en él su máxima depuración. Y en cuanto al león, que aparece de vez en cuando, no es más que el paradigma de todos los animales salvajes, un puro convencionalismo. (En algún caso el tigre, con idéntico valor).

Los que restan son todos animales domésticos, que se dividen en dos grupos: activos y pasivos. Los activos suelen ser los domésticos acompañantes (perro, gato), mientras que los pasivos son los de subsistencia, el ganado: cabras, ovejas, gallinas. La neutralización aquí es el gallo, que asume el papel de líder en varios cuentos, pues esa parece su actitud vital.

En cuanto a los animales domésticos se vuelven inútiles, porque envejecen

o porque roban comida al amo, son expulsados y han de enfrentarse con animales salvajes, saliendo ganadores, en virtud de la astucia o de la casualidad.

En la disputa entre animales grandes y pequeños, siempre ganan los pequeños, por su astucia, incluso si es contra la zorra.

Entre los astutos y los feroces, siempre salen ganando los primeros, lo que explica todos los triunfos, sin excepción, de la zorra y el lobo.

La oposición entre herbívoros y carnívoros da el triunfo también a los primeros (Los tres cabritos, por ejemplo). Incluso el burro le gana al león, aunque aquí se superpone la oposición entre domésticos y salvajes.

En varios cuentos se plantea la lucha entre voladores (aves o insectos) y no voladores. Siempre ganan los primeros. El sentido de esta victoria se hace difícil, pues lo más lejos que queda de la facultad humana, comparada con todos los animales, es precisamente la de volar. Tal vez sea por eso, por añoranza de lo imposible, la misma que debe estar tras los sueños en que los hombres desean volar.

Por último, queda el enfrentamiento entre el hombre y cualquier animal.

Siempre ganará el hombre. Tan sólo conocemos la excepción de La vieja y el lobo, cuento rarísimo de la colección de Aurelio de Llano. A veces no hay tal enfrentamiento, sino una relación ocasional, no conflictiva. El resultado es indiferente.

Para mayor claridad, resumiremos esta cuestión, relacionando las oposiciones que tienen una cierta funcionalidad genérica. El primer término de cada pareja, es el ganador, y el otro el perdedor:

Animales domésticos / animales no domésticos (activos o pasivos)

Animales pequeños / animales grandes

Animales astutos / animales feroces

Herbívoros / carnívoros

Voladores / no voladores

El hombre / los animales

Estas seis oposiciones explican en última instancia el dinamismo de los cuentos de animales. A veces redundan unas sobre otras. El resultado es el de una mayor claridad en el mensaje latente. Como se ve, por la columna de la izquierda, la de los ganadores, todo está más cerca del hombre que lo que hay a la derecha, con la excepción única de volador/no volador (ya explicada), e incluyendo herbívoro/no herbívoro, pues lo primero es producido por el hombre más fácilmente, mediante la agricultura y la ganadería, mientras que lo carnívoro queda al albur de la caza y está cada vez más lejos en la historia de la humanidad (aunque subsiste como una compulsión en los cazadores de hoy). Con esta indicación última, nos volvemos a situar en la cuestión de qué clase de hombre es el que produce estos cuentos. De nuevo, el hombre del bajo Neolítico, transicional entre la tribu nómada y cazadora y la sociedad agraria y sedentaria. El hombre que teme ya por sus propiedades estables y se enfrenta a los animales del bosque, especialmente al lobo y la zorra, como su más dañina amenaza.

Definición resumida

Antes de pasar a los temas históricos y antropológicos, permítasenos resumir la definición. Cuentos populares de animales son aquellos cuentos de tradición oral cuyos protagonistas son principalmente animales que hablan, sin ser personas metamorfoseadas. Esos animales, tanto domésticos como salvajes, pertenecen al hábitat humano, y quieren asemejarse en su comportamiento a los hombres. Los argumentos se deben al móvil principal del hambre, y la ley que los rige es la ley natural de la supervivencia. Como ingrediente humorístico habitual poseen la ruptura del tabú escatológico. Carecen de moraleja o de otras formas de remate sentencioso, salvo que éste tenga un carácter fundamentalmente humorístico.

### Cuestiones históricas y antropológicas

Nos introduciremos en algunas cuestiones históricas y antropológicas referidas a los cuentos de animales, que nos ayuden a comprenderlos mejor. Empezaremos por resumir la opinión de Propp y la de Espinosa. Dice Propp que estos cuentos nacieron «durante la época del desarrollo de la humanidad, en que la principal fuente de subsistencia era la caza; su origen está relacionado con el totemismo, sistema de creencias de los cazadores primitivos, en virtud del cual se consideraba que algunos animales eran sagrados e incluso tenían un vínculo sobrenatural con la tribu [...] Sin embargo esa antigua y mágica función del cuento se ha olvidado hace ya mucho tiempo»<sup>148</sup>. Continúan después hablando de los cuentos actuales (es decir, los que se recogían abundantemente en pleno siglo XIX, cuando Afanasiev realizó su compilación de cuentos rusos, por los mismos años que Fernán Caballero procedía a lo mismo en Andalucía, aunque con distintos criterios), más cercanos a las fábulas y a las vicisitudes de la psicología humana. Cómo de aquellos cuentos totémicos se pasó a los fabulísticos de la tradición esópica -que no entraron en Rusia hasta el siglo XVII en su forma culta-, es algo que no explica Propp y que continúa siendo un verdadero enigma. La conclusión final, como casi todas las del período de madurez de este insigne estructuralista, es más bien de carácter artístico y educacional: «Los cuentos de animales continúan siendo hoy un magnífico vehículo de educación estética y moral de los niños». Sólo nos falta precisar que los cuentos de animales rusos son básicamente los mismos que los hispánicos, como ya ocurría con los maravillosos y los de costumbres, lo cual no hace sino reforzar un poco más el pan-europeísmo de esta rica tradición a punto de perderse, y cuya difusión y consolidación necesariamente debieron producirse antes de los tiempos históricos. Recordemos que las formas cultas, escritas, de estos cuentos, entran en Rusia en el siglo XVII -como quien dice ayer, para estas cuestiones-, y aunque en España hay hasta tres corrientes en la tradición culta, ninguna de ellas explica la vastedad y la antigüedad de este patrimonio entre nuestras clases populares. Más que un cambio de función (de la totémica a la fabulística, como sugiere Propp), cree Espinosa que hay dos clases de cuentos de animales:

los totémicos y los fabulísticos. Los primeros son más bien africanos y de otras partes del mundo no indoeuropeo, mientras que los fabulísticos se corresponden con las tradiciones de Esopo y de Fedro, y con las de los apólogos orientales, que ya serían formas o adaptaciones literarias del rico acervo popular, extendido desde la India a Portugal por las migraciones de los pueblos indoeuropeos en tiempos prehistóricos. Esto es, el Panchatandra hindú, El Calila e Dimma árabe o el hebreo, el Disciplina Clericalis, el Libro de los gatos, el Libro de buen amor, o el Conde Lucanor, recogen, en castellano por traducción de los tres primeros a partir de los siglos XII y XIII, un caudal de historias de animales que ya existían en la península por tradición oral desde tiempos inmemoriales; lo que Espinosa llama las «antiguas tradiciones hispánicas de origen prehistórico»<sup>149</sup>. Hasta tres corrientes cultas entrarán en contacto con esa otra popular: la latina (los diversos «esopos» e «fedros», «Isopetes», como los llama Juan Ruiz, que circulan por Europa, antes incluso de 1480, cuando Steinhöwel publica su edición en alemán y latín); la árabe medieval (Calila e Dimma, fundamentalmente, mandado traducir por el rey Alfonso X el Sabio y cuyo original es un texto persa del siglo VI); y la europea medieval, que viene sobre todo de Francia y de Italia, y es la que recogen el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel, Sebastián de Mey, y otros, aunque probablemente todos ellos tuvieron en cuenta las otras dos. Lo que no consideraron fue la propia tradición popular ibérica, por uno de esos fenómenos que han marcado de manera indeleble la cultura occidental. La «cultura», entonces refugiada en palacios y monasterios, daba por sentado que nada que pudiera venir del pueblo llano tenía el menor interés, y, aunque parezca mentira, ese arraigado prejuicio de clase colea hasta nuestros días. Casos excepcionales como Timoneda, Mal-Lara, Juan de la Cueva, Mateo Alemán, más la tímida corriente que se inicia con los costumbristas del XIX, no hacen sino confirmar la existencia, de un divorcio radical entre lo que sabía y expresaba el pueblo y lo que sabían y expresaban las clases dirigentes.

Pero no hay que dejarse extraviar por las múltiples ediciones y textos medievales, pues, bien mirados, sólo existen esas dos fuentes originarias: Esopo y el Panchatandra. Todo lo que circula en este ámbito culto es repetición o adaptación de una de las dos. Y si tenemos en cuenta que el legendario griego debió vivir en el siglo VI a. C. y que los cinco libros sánscritos no van más allá del siglo II de nuestra era, se comprende que tanto una como la otra fuente no hicieron a su vez más que recrear literalmente una tradición mucho más antigua que ellos, que circulaba entre los pueblos del Indostán lo mismo que entre los pueblos griegos, y los eslavos, como pertenecientes unos y otros al viejo tronco indoeuropeo. Sólo eso puede explicar que un cuento ruso donde la zorra se burla del lobo, recogido del pueblo en el siglo XIX, sea sensiblemente el mismo que el que hoy todavía, aunque a duras penas, podemos recoger en cualquiera de nuestras campañas andaluzas, por boca de un informante que jamás ha leído un libro, sencillamente porque no sabe leer.

Muchos lectores se sorprenderán sin duda al conocer los auténticos cuentos de animales que el pueblo español se transmitió a sí mismo a lo largo de muchas generaciones. Mayor sorpresa aún de la que seguramente supuso conocer los cuentos maravillosos y los de costumbres. Al fin y al cabo,

éstos tenían concomitancias con viejas historias conocidas de una u otra manera. Los cuentos populares de animales, en cambio, apenas guardan relación con lo que se suele creer son su modelo, su referente obligado, a saber, las fábulas clásicas o los apólogos orientales. El hecho de que nuestra Blancaflor sea la versión popular de Medea, nuestro Príncipe Encantado la forma popular del mito de Amor y Psique, e incluso que haya Cenicientas y Blancanieves de muy diversas hechuras, en el mosaico de la tradición oral, significa que hay unas materias míticas comunes a las corrientes cultas y a las populares, y que cada una de estas dos formas de transmitir se especializó en tal o cual variante de la misma historia. Pero el caso de los cuentos de animales es más peculiar y, desde luego, más dramático. Aun compartiendo el mismo origen milenario que los apólogos y las fábulas, son, por lo general, cuentos distintos. Con frecuencia se parecen a algún otro cuento de tradición culta, pero sólo en lo genérico. Por ejemplo: hay cuentos de carreras entre animales en una y otra tradición, pero no son los mismos, ya que difieren los animales que compiten y, sobre todo, la motivación. En los cultos, ésta es siempre de tono moralizante; en los populares, ya dijimos que lo que se dirime es nada más -y nada menos- quién se come a quién, o cómo el más pequeño evita ser comido o saqueado. Así, la tradición culta ha transmitido desde tiempo inmemorial el cuento de la tortuga y la liebre, que nuestros escolares se conocen muy bien, y que ejemplifica el castigo a la petulancia descuidada. La popular, en cambio, ha transmitido, por ejemplo, la carrera entre la zorra y el sapo, cuya enseñanza es cómo no ser comido.

### Nuestra colección

Al igual que en los cuentos maravillosos y en los de costumbres, nuestro trabajo ha sido un compuesto de investigación textual y de campo, procurando tomar de una y otra las versiones más completas y mejor conservadas, compararlas entre sí y con respecto a ciertas estructuras más o menos estables y conocidas. Si bien no contábamos con la seguridad del método funcionalista de Propp, basado en la estructura fija de los cuentos maravillosos, sí podíamos tomar esta misma organización como referente último de muchos casos y puesto que entre muchos cuentos maravillosos y otros que no lo son existe una relación evidente, tanto por estructura como por motivos sueltos.

Así, por ejemplo, hemos tomado como guía segura la motivación del hambre, que es también la carencia inicial básica de los cuentos maravillosos españoles, y también de los de costumbres. Por consiguiente, el hambre de los animales no es sino un circunloquio del hambre del pueblo, transvasada a los animales por aquellas motivaciones de pudor a las que nos referíamos al principio, junto con los elementos escatológicos. Es curioso que estos últimos ya aparecen en los cuentos de costumbres con cierta profusión, y menos en los maravillosos (realmente sólo en los cuentos del ciclo El pastor y la princesa, como se recordará). Es decir, hay una progresividad

espacial del efecto conforme nos alejamos de lo maravilloso y nos acercamos a los animales, donde el tabú se puede romper con mayor franqueza.

Si extendemos la carencia del hambre al principio de la selección natural, nos encontramos con una norma de seguridad narrativa: todo consiste en comer o ser comido, como decíamos, y a veces en no ser desposeído. Aquí la relación especular con los cuentos de costumbres es muy clara también. Recuérdese que los conflictos de la propiedad animaban desde el fondo la mayoría de los cuentos picarescos, y no otra cosa sino un pícaro de primera magnitud es la zorra, que le disputa la miel o los sembrados a sus socios ocasionales, perdiendo frente a los pequeños y ganando frente a los mayores o más fieros.

Las relaciones de compadrazgo, que iluminan el sentido de los cuentos de pobres y ricos, tienen un eco humorístico en las relaciones del lobo y la zorra, incluso entre las del burro y el león, sobre todo cuando el más débil se ve perdido. En seguida apela al «compadre» para intentar ablandar al que se apresta a comérselo. A su vez, en los cuentos de costumbres, ya eran una parodia del supuesto buen entendimiento que debe existir entre las clases sociales, esto es, una representación de amargo humorismo. Por lo demás, abundan las pruebas o sucedáneos de ellas, a las que el león (poderoso) somete al burro (humilde) tal como el rey o su mentecata hija sometían al avisado pastor, que terminaba casándose con ella o despreciándola. El número tres en general campea como en las otras clases de cuentos y en su virtud es fácil reponer tal o cual elemento perdido en la transmisión.

El resto de la metodología ha derivado de la observación estructural de los elementos que componen estos cuentos, y sus resultados ya quedan dichos poco más atrás al expresar las seis oposiciones que orientan de manera inequívoca acerca de quién va a ganar y quién va a perder en la lucha por la vida. Ellas son el resultado de un análisis estructural, al que luego se han sumado los demás datos históricos, etnográficos y de otro tipo.

## Los ciclos

Finalmente, del mismo análisis estructural surgió también la evidencia de que sólo existen cinco tipos principales de cuentos de animales, que hemos agrupado en otros tantos ciclos, frente a otras clasificaciones que nos parecen arbitrarias, pues combinan lo muy genérico (por ejemplo «Carreras entre animales») con lo muy específico («La leyenda del sapo») o la pura vaguedad («Cuentos de animales varios»). Suele ser el mismo fenómeno que ya se daba en los intentos de clasificar los cuentos maravillosos y los de costumbres.

Sin pretender haber dicho la última palabra sobre esta cuestión (que ha provocado resultados para todos los gustos), nuestra clasificación se ha basado, siempre que ha sido posible, en contestar precisamente a la

cuestión básica de estos cuentos: quién gana y quién pierde, y frente a quién lo uno o lo otro. Esto nos conduce a un criterio de frecuencia, que nos arroja el número de veces que aparece el lobo con la zorra, el lobo con otros animales, y la zorra con otros animales. Habida cuenta de que aquellos dos son, con gran diferencia, los personajes más abundantes, cada cual reclama para sí sólo un tipo de cuentos, más el tipo que los junta a los dos.

Aparte aparecen, con toda nitidez, aquellos cuentos en que interviene el hombre, pero no de manera ocasional, irrelevante, como por ejemplo el herrero que es llamado por la hormiguita para que le abra la puerta de su casa, sino participando en el argumento del cuento y enfrentándose con los animales. El criterio de enfrentamiento es el más claro, y separa otros muchos cuentos donde la intervención humana es relativamente intensa, pero no hasta ese punto concreto del conflicto con los animales.

Por último, otro conjunto de cuentos se caracterizaba por sus evidentes rasgos de estructura rítmica y contenido extravagante. Si se nos permite la expresión, son cuentos de carácter «surrealista», con ese peculiar sentido del disparate que tienen muchas manifestaciones folklóricas. Ahí están todos los cuentos que se suelen llamar «acumulativos» y a los que nosotros hemos querido añadir una referencia a tan sabrosa peculiaridad, llamándolos también «disparatados».

Como siempre, se podrá argumentar que no están todos los cuentos de animales que existen. Desde luego sí están los principales tras haber fatigado numerosas fuentes. En muchos casos, ocurre que un cuento aparece fragmentado en varios, como anécdotas casi, y otras veces mezclado con otros. Sólo espero que no se le pidan a esta colección las fábulas esópicas y orientales, que ya tuvimos la suerte de conocer los que fuimos a la escuela.

## Apéndice

Los cuentos de tradición oral en España  
(Acerca de su variabilidad sistemática y su sentido)

Ponencia pronunciada en el Coloquio Internacional sobre narrativa de tradición oral, organizado por el C. N. R. S. París, marzo de 1987  
(Publicado por primera vez en Revista de Occidente, n.º 91 diciembre de



1988).

Nuestra dedicación a los cuentos populares españoles se remonta a los últimos años sesenta. Preparaba entonces mi tesis doctoral sobre la estructura de la novela y, necesariamente, me topé con las teorías de Propp y con el intenso debate que tuvo lugar a propósito de ellas en esos años decisivos. Una simple ojeada a los estudios españoles sobre el cuento de tradición oral hubiera bastado a cualquiera para percatarse del considerable retraso con que, también en esto, debíamos los jóvenes de entonces recuperar el tiempo perdido por la cultura oficial franquista. A pesar de que el estructuralismo era poco sospechoso, suponía no obstante un grado de modernidad inaceptable para la Universidad, incapaz de superar la rutina filológica, el biografismo, el comparatismo superficial y la elucubración esteticista, en lo que a los estudios literarios se refiere. Naturalmente, una materia como la del relato oral seguía siendo considerada como literatura menor, a la que ni siquiera habían llegado los ya entonces anticuados conceptos de la escuela de Aarne-Thompson. Esta situación contrastaba poderosamente con la abundancia y la calidad de los cuentos que aún podían recogerse con sólo cruzar la calle o salir al campo una tarde de domingo. Qué no daría de sí una búsqueda sistemática como la que poco después pude realizar<sup>150</sup>.

Pues bien, el último trabajo de campo de importancia lo había realizado Aurelio M. Espinosa, Jr., en vísperas de la Guerra Civil, que todo lo eclipsó<sup>151</sup>. Habían transcurrido, por consiguiente, más de treinta años prácticamente en blanco. De lo dicho hasta aquí puede deducirse que nuestra empresa fue, en efecto, una empresa tardía, mas por esa misma razón, afortunada. Esta aparente paradoja se explica así: las nuevas teorías desarrolladas a partir de Propp-Greimas-Lévi-Strauss-Bremond, entre otros, llegaban a nosotros sin la resistencia que les hubiera supuesto una metodología anticuada pero sólidamente establecida, como ocurre en otros países. Por otro lado, su llegada coincidía con los momentos de mayor discusión cultural, que si en la Europa libre ya eran muy profundos, en España lo sería aún más a causa del ingrediente representado por la lucha anti-franquista. Esto es, el nuevo modelo maduró entre nosotros con una falta de prejuicios y un entusiasmo inusitado. Un tercer factor hay que añadir: la precariedad misma de los cuentos recogidos nos obligaba a acelerar la puesta a punto del nuevo método. La sensación, y la constancia de que se estaban muriendo los últimos buenos narradores ponía la nota de angustia. Aún se me permitirá un cuarto elemento: el ansia de libertad misma parecía inspirarnos en la búsqueda de aquellos rasgos de la narrativa oral que más tuvieran que ver con una situación de sometimiento ancestral, tales como la escatología, la burla de ricos y nobles, el anticlericalismo, el erotismo no convencional, etc. La búsqueda de aquella autenticidad reprimida pronto nos llevó al descubrimiento de otros rasgos más sorprendentes: reliquias de antropofagia ritual, búsqueda del fuego, motivos incestuosos, pruebas de castidad, es decir, otro conjunto de elementos que remitían a etapas mucho más antiguas, pero igualmente desatendidas por las pocas recopilaciones existentes.

Una enorme cantidad de aquellos motivos no estaban ni están en los índices internacionales al uso. Algunos de aquellos cuentos no habían sido

editados jamás, o lo habían sido con las supresiones y las deformaciones pequeño burguesas al estilo de los hermanos Grimm. La conclusión se imponía: el pueblo español -el andaluz, en primera evidencia para mí- había atesorado y transformado este riquísimo patrimonio como una forma más de evasión y de lucha psicológica contra muchos siglos de opresión, compensándose a sí mismo del retraso tecnológico y político.

Se trataba, por tanto, de averiguar en qué forma había evolucionado, y en qué otra se había conservado, la narrativa folklórica española, con relación a la de otros contextos europeos o americanos, pero yendo más allá del mero «placer» comparativo. En una palabra, intentando estructurar el conjunto particular de los cuentos españoles, y estructurar asimismo su propia evolución, en relación dialéctica con las etapas históricas reconocibles y a partir de los estratos más arcaicos. Es decir, se trataba de aplicarles un método que denominaremos a partir de aquí semiótico-antropológico.

Para mejor situar nuestra perspectiva convendrá recordar una observación de Propp: «No olvidemos que los cuentos sólo se recogen a partir de hace unos cien años. Han comenzado a recogerse en una época en la que ya comenzaban a descomponerse»<sup>152</sup>. Esta frase, escrita hacia 1927, retrae la época de esplendor del cuento al menos a los comienzos del siglo XIX. Pero teniendo en cuenta la lentitud de los procesos de transformación de estos materiales, cabe afirmar que más bien serían los siglos XVIII-XVII y anteriores los que, en Europa por lo menos, conocieron la etapa de mayor densidad, cuando a los intelectuales ni siquiera les preocupaba la cuestión, como dando por sentado que aquellos «cuentos de viejas» no morirían nunca, pues eran algo así como entraña de la cultura del pueblo. ¿Qué pasó en épocas anteriores? ¿Se mantuvieron los cuentos incólumes durante siglos o también evolucionaron? Las rudimentarias Cienicientas egipcias y chinas más bien hacen pensar en un desarrollo continuo e intenso a partir de épocas muy primitivas, seguido de una larga etapa de sostenimiento hasta los albores del siglo XIX. No está claro, sin embargo, y es lástima que la cuantiosa erudición de las escuelas históricas y comparatistas nada aclare al respecto, seducidas por la fascinación de aquel verdadero mito científico que fue la versión original o prototipo. Sabemos que era una tradición vigorosa en tiempos clásicos (por su reflejo en la mitología culta) y por ejemplos como el del Asno de Oro de Apuleyo; poco más. También sabemos que la literatura culta bebió siempre de este acervo popular -nunca al revés-, modificando elementos a su antojo o en consonancia con los gustos y necesidades de cada época. En España, las novelas de caballería y la literatura picaresca dan buena prueba de ello. En cuanto a los ejemplarios y recopilaciones medievales, pertenecen a su propia tradición culta o árabe, y nada o muy poco tienen que ver con lo que Aurelio M. Espinosa llama las «tradiciones ibéricas prehistóricas»<sup>153</sup>, que siguieron circulando independientemente hasta nuestros días. No cabe pensar, sin embargo, que dicha tradición no se haya transformado exteriormente también. Simplemente sucede que no sabemos bastante de esta cuestión. Son los indicios antropológicos, por un lado, y las ilustraciones de rasgos concretos de una época, por otro, los que hablan de semejantes cambios. Pero sabemos hoy que los elementos sueltos nunca son lo bastante significativos, sobre todo los más recientes, pues la

estructura básica los admite en su superficie, con la misma facilidad con que los expulsa cuando la época en cuestión ha pasado. El problema está, como siempre ocurre en semiología, en la evolución de la estructura misma y en su grado de dependencia del contexto.

Para acercarnos a este problema tomemos como referencia la conocida frase de Lévi-Strauss: «El pensamiento mítico construye sus palacios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social»<sup>154</sup>. Si a ello añadimos el postulado semiótico según el cual la significación ni siquiera es posible fuera de la estructura, estaremos en condiciones de afirmar que la narrativa folklórica, como parte del pensamiento mítico, cambia de sentido estructuralmente, utilizando materiales de derribo en un proceso semiótico que no es en absoluto arbitrario, sino que da respuesta a unos conflictos sociales determinados; fundamentalmente el conflicto de dos sistemas sociales sucesivos y antagónicos, como fueron el régimen tribal (cazador, endogámico, y de propiedad comunitaria) y el régimen agrario (agricultor, exógamo y precapitalista), con un largo período de transición traumática, que en los estratos del inconsciente colectivo, y del subconsciente individual, aún no ha culminado, si hemos de creer a ciertos psicólogos. Solamente así se explica que los cuentos europeos hayan evolucionado en todas partes, y desde tiempos remotísimos, hacia formas muy semejantes, pese a enormes distancias geográficas y comunicativas. Por consiguiente, será el análisis de aquellas contradicciones históricas fundamentales entre regímenes sociales y económicos dispares, el que podrá iluminarnos acerca del sentido de algunos cuentos. Pero la relación dialéctica cuento-sociedad admite lo contrario: también los cuentos podrán enseñarnos algo acerca de etapas y formas de vida desaparecidas.

Esta hipótesis general de carácter dialéctico se plasma en otra hipótesis concreta o metodológica, de carácter semiótico, cuyos postulados son los habituales para todo sistema evolutivo de significación. Así todos los cuentos de tradición oral han de constituir un sistema único, coherente en sus relaciones internas, total -sin excepciones-, lo más simple posible -económico-, y descodificable, esto es, capaz de describir los códigos de significación ocultos en el propio sistema. Por último, el sistema debe mostrar sus tendencias a romperse y a recomponerse a partir de sus propias roturas, es decir, a retroalimentarse. Así nació; por ejemplo, nuestra concepción del cuento semi-maravilloso, como aquel que ha perdido la funcionalidad del objeto mágico, o donde éste se comportó de un modo caprichoso o injustificado. Entre estos cuentos están los de la serie de la niña perseguida<sup>155</sup>, que tratan de superar narrativamente la contradicción histórica del incesto; son las Blancanieves, Cenicientas y similares, a las que nos volveremos a referir. Como hipótesis terciaria, es decir, de conexión entre la dialéctica general y la semiótica particular, formulamos que la articulación interna del sistema ha de ser también un cierto mecanismo de contradicciones, del mismo modo que lo es el de las relaciones externas de todo el sistema de los cuentos respecto de los sistemas sociales.

Entre los códigos simbólicos evolutivos que hemos detectado, reproduciremos en primer lugar el que nos parece más significativo:

Todo este sistema de oposición se concentra en los cuentos de tontos, de la clase de costumbres, comparados con los de princesas (entre los maravillosos). He aquí el paradigma de uno y otro personaje:

TontoPrincesa

Varón (no legitima herencia).Mujer (legitimadora de la herencia).

Pobre (ni siquiera hay nada que legar).Rica (se supone que la que más).

No sabe buscar novia.No tiene que buscar novio. Se lo buscan.

No sabe qué hacer la noche de bodas.Problema nunca planteado. La princesa tal vez ha perdido la virtud por incesto.

Estropea los bienes de su mujerSe consolidan los bienes mediante el propio matrimonio.

De ahí que los cuentos burlescos en los que un tonto gana la mano de la princesa resulten los más exagerados en recursos cómicos, con abundantes escatologías, erotismo anticonvencional, etc.

Entre los cuentos de animales hemos detectado el siguiente código del poder, en el que ganan siempre los situados a la izquierda.

Animales domésticosNo domésticos

pequeñosgrandes

astutosferoces

herbívoroscarnívoros

voladoresno voladores

el hombrecualquier animal

Trataremos a continuación de ejemplificar estas teorías con cuentos concretos. Tomemos, en primer lugar, el cuento de La niña sin manos, cuya base antropológica es la repugnancia de una doncella a cohabitar con su padre, por lo cual se automutila con objeto de repelerlo. Sobre esta misma base hay infinidad de cuentos en culturas muy dispares, que tratan así de resolver narrativamente el conflicto individual del incesto; el cual a su vez representa, simboliza, el conflicto social entre endogamia y exogamia. Todas las versiones recogidas en el XIX representan ya el grado de transformación en que la mutilación es de las dos manos -o los dos brazos-, con lo cual es imposible la automutilación. El agente mutilador será, según los casos, el propio padre (Grimm) o el demonio (nuestro arquetipo)<sup>156</sup>. Es decir, la cultura preburguesa se aprovechó en un determinado momento de la descomposición de un cuento que ya había perdido su sentido social, para convertirlo en una historia edificante: el triunfo cristiano de una muchacha sin brazos, hasta el matrimonio. Pues bien, ni siquiera la versión fuertemente manipulada de los hermanos Grimm -con ángeles y milagros por doquier- pudo perder el fundamento del relato, trasponiendo la atrocidad del incesto en otra atrocidad, si cabe aún peor: la de que un padre corte los brazos a su propia hija. En cuanto a la forma española, la latencia del conflicto perdura en el hecho de que la niña da a luz a dos mellizos, lo cual representa en el pensamiento primitivo descendencia incestuosa. Nuestro estudio, que aquí no podemos reproducir, nos ha llevado a la conclusión de que es el cuento matriz de todas las Blancanieves y Cenicientas, en los que ya ha desaparecido la mutilación por completo, pero persiste la huida de la niña de un ambiente incestuoso

y su recuperación social mediante un matrimonio exógamo<sup>157</sup>.

Otro caso muy interesante es el del popular cuento español de La asaúra del muerto<sup>158</sup>, que todavía hemos recogido en vivo: Una madre envía a su hija a comprar "asaúra" a la carnicería. La niña pierde el dinero y va al cementerio y roba la "asaúra" del padre recién muerto (a veces el abuelo o cualquier otro). No dice nada a su madre y comen lo robado. Por la noche se oye una voz que amenaza a la niña y va subiendo la escalera de la casa y acercándose cada vez más el dormitorio. El cuento termina con un empujón que la narradora da al niño más próximo, como si ya le hubiera alcanzado el misterioso visitante.

Una forma derivada de este cuento es La Media Lunita (aún inédito)<sup>159</sup> y que tampoco aparece en ninguna colección española, como si se hubiera sustraído deliberadamente a todas las miradas cultas. Se comprenderá por qué. Es así: Una madre envía a su hija a comprar hilo a la tienda. Le dice que no vaya por la calle oscura, aunque es más corta, porque le puede salir la Media Lunita. La niña se entretiene jugando y para llegar a la tienda antes de que cierren, se va por la calle oscura. Le sale la Media Lunita y la compromete a entregarle el hilo cuando vuelva de la tienda. La niña así lo hace, pero sólo le entrega un ovillo, de dos que ha comprado, y se burla de La Media Lunita. Por la noche se oye una voz que amenaza a la niña, y avanza por el interior de la casa subiendo las escaleras. La madre trata de despertar al marido, pero éste duerme profundamente. No obstante cuando La Media Lunita llega al dormitorio, el padre se da la media vuelta y se tira unos pedos muy grandes, que hacen rodar a la Media Lunita por las escaleras y «estallar».

Se trata sin duda de una forma evolucionada del cuento anterior, por vía humorística y por un mecanismo de transformaciones claramente perceptibles. Tampoco se ha perdido del todo el elemento de terror básico. Sí, en cambio, ha desaparecido el elemento ritual arcaico de la ingestión de las vísceras del héroe difunto. Sin duda debieron existir formas más antiguas en que el oyente percibiera mejor el mensaje codificado por el que se recomendaba eliminar el antiguo rito antropofágico, en un momento en que el culto a los muertos impone la creencia de que semejante práctica no sólo no beneficiaba a los vivos, sino que perjudicaba el eterno descanso del antepasado. Pero lo más interesante es sin duda la evolución del patriarca difunto amenazante en padre vivo protector.

Muy pronto, el estudio comparativo de las numerosas versiones de un cuento y de sus formas claramente evolucionadas o emparentadas, nos obligó a formular una nueva teoría del arquetipo, sin la cual nuestro modelo se hubiera atascado, como tantos otros, en una maraña de similitudes no estructurales. Tomamos en nuestro exilio la premisa semiótica, cada vez más aceptada, de que en los lenguajes folklóricos, lengua y habla son una misma cosa, o bien se neutralizan, al igual que todas las demás dicotomías saussurianas. Ello quiere decir que un cuento lo constituyen todas sus versiones existentes (y posibles), lo cual significa, al mismo tiempo, que ninguna de tales versiones es el cuento. Por reducción al absurdo se diría que el cuento no está en ninguna parte. En la práctica, esto permite la posibilidad de elaboración de tres formas arquetípicas: 1) un simple resumen de las versiones más frecuentes; 2) una gramática simbólica, ya sea estructural o generativa, capaz de contener una matriz del cuento y de

sus distintas posibilidades; 3) Un texto representativo de las versiones conocidas, partiendo de la versión estructuralmente más completa. Nosotros hemos trabajado con la tercera, a partir de un estudio de frecuencias, recurrencias, huecos hábitos sistemáticos, a lo que hay que añadir la lógica interna del relato, más aquellos indicios de carácter antropológico que a veces permitían la reconstrucción de una forma mucho más amplia, de la misma manera que un pequeño resto arqueológico permite deducir la forma de algo mucho mayor. Naturalmente, este método sería completamente gratuito si hubiéramos sucumbido a un espejismo similar al del prototipo-original. Nuestra empresa es mucho más modesta: únicamente persigue la forma más frecuente del cuento en esa etapa inmediatamente anterior al siglo XIX, esto es, antes de que se iniciara la descomposición que señalaba Propp. Ni que decir tiene que para ello la principal dificultad la constituyen muchas veces las formas recreadas literariamente por los recopiladores cultos del XIX<sup>160</sup>.

Finalmente, nuestro sistema ha deparado otras conclusiones, que no podemos sino resumir:

En primer lugar, corroboramos la antigua clasificación (Afanassiev, por ejemplo) en tres clases: maravillosos, de costumbres rurales y de animales (aunque por este orden y con el matiz «rural», a los segundos), mucho más operativa que los numerosos cajones de sastre posteriores. Cada clase se subdivide en tipos, y los tipos, a su vez, en variantes. Cada variante está sostenida por sus versiones, que son las que realmente tienen existencia textual (oral). Finalmente, añadimos la noción ciclo, por agrupamiento de cuentos que poseen ciertas similitudes en sus componentes básicos, y con el resultado de doce ciclos de cuentos maravillosos, seis de costumbres y cinco de animales<sup>161</sup>.

Pero quizás la parte más reveladora de nuestro sistema se desarrolló en el paso siguiente y último (por ahora): el estudio de las correlaciones sistemáticas entre ciclos, entre tipos e incluso entre cuentos aparentemente alejados, pero que representan a distintas etapas de la evolución general de las estructuras, en correspondencia con formas de vida social y cultural igualmente evolucionadas. Ésa es la fase actual de nuestro trabajo<sup>162</sup>.

## Bibliografía

(Teoría, métodos, fuentes y cuentos populares hispánicos)

Aarne, Antti y Stith Thompson, *The types of the Folk-Tale; A Classification and Bibliography*: Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, FFC 3, Helsingfors, 1910. Traducido y ampliado por Stith Thompson, FFC 74, Helsinki, 1928. (Ver también «Thompson, S.») Aarne-Thompson (Ibídem anterior).

Alcalá Venceslada, A., *Cuentos de Maricastaña*, reed. Ayuntamiento de Jaén,

1983.

Alcover, Antoni María, *Aplech de rondaies mallorquines*, 12 tomos, Barcelona, 1914-1930.

Alcover, Antoni Maria, *Rondaies mallorquines*, 1975.

Alfonsus, Petrus, *Disciplina clericalis*, edición de Alfons Hillca y Werner Söderhjelm, Heidelberg, 1911, y edición de Ángel González Palencia, Madrid, 1948.

Afanasiev, *Cuentos populares rusos*, traducción española de Tatiana Enco de Valero, 2 tomos, Madrid, 1923-1924. Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1983, (traducción de Isabel Vicente).

Amades, Joan, *Folklore de Cataluña. (I. Rondallística)*, Barcelona, 1974.

Ampudia, Aurelio de Llano Roza de (ver «Llano, A»).

Andrade, Manuel J., *Folk-lore from the Dominicas Republic*. New York, 1930. Traducción española, Ed. de Santo Domingo, 1976.

Apuleyo, *Apulei Platonici Madaurensis Metamorphoseon Libri XI, tertium edidit Rudolfus Helm*, Teubner, 1931.

———, *El Asno de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Reedición de la traducción de Diego López de Cortegana, de 1513, con prólogo de García Gual).

*Archivos del folklore cubano*, Havana, 1924-1930, 5 vols.

*Archivos venezolanos del folklore*, enero/junio, Caracas, 1952.

Baquero Goyanes, M., *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949.

Barandiarán Irizar, L., *Antología de fábulas, cuentos y leyendas del País Vasco*, San Sebastián, Txertoa, 1983.

Barchilon, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790 (Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire)*, Bibliothèque de littérature comparée, tome CXIV, París, 1975.

Barrick, Mac E., «The form and function of folktales in Don Quijote», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Duke University, VI (1976), pp. 101-138.

Basile, Giambattista, *Il Pentamerone*, edición de Benedetto Croce, 2 tomos, Bari, 1925 y 1957.

Bédier, J., *Les fabliaux, étude de littérature populaire (...)*, París, 1895.

Beit, Hedwing von, *Symbolik des Märchens*. Francke Verlag, 1981.

Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1977.

*Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, 11 tomos, dirigida por Antonio Machado y Álvarez, Sevilla-Madrid, 1883-1886.

Block, Maurice, *Análisis marxista y antropología social*, Anagrama, Barcelona, 1977.

Boas, Franz, «Stylistic Aspects of Primitive Literature», *Race, Language and Culture*, New York, 1940.

Boccaccio, *Il Decameron di Messer Giovanni Boccaccio*, edición de Pietro Fanfani, Florencia, 1908.

Boggs, Ralph S., *Index of Spanish Folktales*, en FFC, 90, Helsinki, 1930.

Boggs, Ralph S., *Bibliography of Latin American Folklore*, New York, 1940.

Boggs, Ralph S., «The Halfchick Tale in Spain and France», FFC 111, Helsinki, 1933.

Böhl de Faber, C. (Véase Fernán Caballero).

- Bolte-Polivka, Johannes Bolte und George Polivka, Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm, Leipzig, 1913-32.
- Braga, Teophilo Braga, Contos tradicionaes do povo portuguez, 2 tomos, Porto, s. a.
- Bremond, C., Logique du récit, Ed. du Seuil, París, 1973.
- Bremond, C., «Les bons récompensés (...)», en *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse Université, París, 1973.
- , «The morphology of the French fairy tale», Jason & Segal, 1977, 49-76.
- BTPE: Ver Biblioteca de las tradiciones populares españolas.
- Cabal, C., Los cuentos tradicionales asturianos, Madrid, 1924.
- Calila e Dimna, Edición de J. Alemany y Bolufer, Madrid, 1915. Y edición de Pascual de Gayangos, en BAE, LI, 1952.
- Cámara Cascudo, Luis, Contos Tradicionais do Brasil, Río de Janeiro, 1946.
- Campbell, K., *The seven sages of Rome*, New York, 1970. (Ver también «Paz y Melia»).
- Canellada, María Josefa, Cuentos populares asturianos, Ayalga, Colección popular española, Oviedo, 1980.
- , *Folklore de Asturias (Leyendas, cuentos y tradiciones)*, Ayalga, Oviedo, 1983.
- Caro Baroja, J., *Algunos mitos españoles*, Madrid, 1974.
- Caro Baroja, J., «Notas de Folklore Vasco». RDTP, II, 1947.
- Carré Alvarellos, Luis, *Contos populares de Galiza*, Museu de Etnografía e Historia: Junta Distrital de Porto, 1968.
- Castelló Guasch, Juan, *Rondaies Eivissenques i contes da sa majora*, Salom, 6 Palma de Mallorca, 1976.
- Cerdá, Hugo, *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid, Takal 1984.
- Cerquand, M., *Légendes et récits populaires du pays basque*, París, 1875-82.
- Coelho, F. Adolpho, *Contos populares portugueses*, Lisboa, 1879.
- Consiglieri Pedroso, Z., *Contos populares portugueses*, en R. Hisp. XIV, 115-240.
- Consiglieri Pedroso, Z., *Portuguese Folk-Tales*, ed. Henriqueta Monteiro, en las publicaciones de la Folk-Lore Society, London, 1882.
- Contos populares da provincia de Lugo*, Ed. Galaxia, 1968.
- Cortés Vázquez, Luis, *Cuentos populares salmantinos*, Librería Cervantes, Salamanca, 1979.
- Cox, Mariam Roalfe, *Cinderella*, Londres, 1893.
- Cuentos cordobeses de tradición oral*, Córdoba (España), Servicio Publicaciones de la U. 1985.
- Cuentos populares de la Comarca de Baena*, I. B., Luis Carrillo de Sotomayor, Baena, 1985.
- Cuentos populares españoles, recogidos de la tradición oral de España, etc.*, por Aurelio M. Espinosa, 3 tomos, Stanford University, 1923-1926, Madrid, C. S. I. C., 1946-47.
- Cueriel Merchán, Marciano, *Cuentos extremeños*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944.
- Chertudi, Susana, *Cuentos folklóricos de la Argentina (1.ª serie)*, Buenos Aires, 1960, 2.ª serie, 1964.
- Chevalier Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.



- Chevalier, Maxime, *Cuentos españoles de los siglos XVI-XVII*, Taurus, Madrid, 1982.
- Chevalier, Maxime, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
- Delarue, P. y Teneze, M. L., *Le conte populaire français, I-IV*, Maisonneuve et Larose, París, 1985.
- Demófilo. (Ver Machado y Álvarez, Antonio).
- Díaz, Joaquín, y Chevalier, Maxime, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Ámbito Ediciones, Valladolid, 1983.
- Disciplina clericalis, véase Alfonsus, Petrus.
- Dundes, Alan, *Interpreting folklore*. Indiana U. P., 1980.
- Esopo, *Fábulas de Esopo* (reproducción en facsímil de la primera edición de 1489), edición de la Real Academia Española, Madrid, 1929.
- , Madrid, Gredos, 1985, con prólogo de C. García Gual.
- Espinosa, Aurelio M., *Cuentos populares españoles, recogidos de la tradición oral de España*. 3 vols. Stanford University, 1923-1926. Edición española, 3 vols., Madrid, 1946-1947.
- Espinosa, Aurelio M., «La clasificación de los cuentos populares», *Boletín de la Real Academia Española*, XXI (1934), 175-204.
- Espinosa, Aurelio M., Jr., *Cuentos populares de Castilla*, Buenos Aires, 1946 y 1965. (Edición completa. C. S. I. C., Madrid, 1987-88 (Añade: y de León).
- Fabre-Lacroix: Fabre, Daniel, y Lacroix, Jacques, *La tradition orale du conte occitan*, Presses Universitaires de France, París, 1974.
- Fernán Caballero, *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Leipzig, 1878, (Colección de Autores Españoles, 40).
- Fernán Caballero, *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares españoles*, Ed. de C. Bravo-Villasante, Magisterio Español, Madrid, 1978.
- Fischer, John L, «The sociopsychological analysis of Folktales», *Current Anthropology*, 4, 1963.
- Folklore Andaluz, órgano de la sociedad «Folklore Andaluz», Sevilla, 1882-1883, Edición facsímil en «Colección Alatar», Madrid, 1981.
- FFC: Folklore Fellows Communications, Helsingfors and Hamina, 1910 y ss.
- Ford, Julianne, *Paradigms and fairy tales*, London, 1975.
- Frazer, James George, *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. (The Golden Bough. The Macmillan Company, New York, 1922).
- Gaignevet, Claude, *Le folklore obscène des enfant*, París, Maisonneuve et Larose, 2.<sup>a</sup> edición, 1980.
- Greimas, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, 1971.
- Greimas, A. J., «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», en *Communications*, 8, Seuil, París, 1966.
- , *Le conte populaire russe: analyse fonctionnelle*, *Int. Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 9, 152-175, 1965.
- Grimm, Hermanos, *Kinder and Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, edición de Friedrich von der Leyera, 2 tomos, Jena, 1927.
- Traducción castellana de M.<sup>a</sup> Antonia Seijo, Madrid, Anaya, 1985-86, (3 vols.).
- Hansen, T. L., *The types of the folktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic, and Spanish South America*, Los Angeles, 1957.
- Hendricks, William O., *Semiología del discurso literario*, Cátedra, Madrid,

1976.

Hernández de Soto, S., véase BTPE, vol. X. (Cuentos extremeños).

Hernández Suárez, Dolores, «Cuentos recogidos en Camagüey», Archivos del Folklore Cubano, IV (1929), 251-269.

Holbek, Bengt., Interpretation of Fairy Tales. F.F. Communications, N.º 239, Helsinki, 1987.

Jacques, Georges (y otros: Gilson, Daniel; Sterckx, Ch.; Barthelemy, F.), Recherches sur le conte merveilleux, Louvain-la-Neuve, 1981.

Jakobson, Roman, «On Fairy Tales», Structuralism: A. Reader. London, 1970.

Jiménez Hurtado, M., Cuentos españoles contenidos en las producciones dramáticas de Calderón, Tirso, Alarcón y Moreto, Madrid, 1881.

Juan Manuel, Infante don, El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Petronio, ed. Crítica de H. Kraust. Leipzig, 1900. Edición de J. M.

Blecua, Madrid, C. Castalia, 1969.

Jung, Carl G., Los complejos y el inconsciente, Alianza Ed. Madrid, 1969 y 1974.

———, Man and his Symbols, New York, 1978.

———, Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen, Zürich, 1948, reimpresión, 1976.

Keller, J. E., «El cuento folklórico en España y Hispanoamérica». Folklore Américas, XIV, 1954.

Krohn, Kaarle, Folklore Methodology, Texas U. P., 1971.

Lang, Andrew, The fairy Books, 12 vols., Londres, 1889.

Lang, Andrew, Custom and Myth, Londres, 1885, New York, 1910.

Larrea Palacín, Arcadio de, «Cuentos de Aragón», Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Tomo III, Madrid, 1947.

Larrea Palacín, Arcadio de, Cuentos gaditanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1959.

Laval, Ramón A., Cuentos de Pedro de Urdemalas, Santiago, 1925.

Laval, Ramón A., Cuentos Populares en Chile, Santiago, 1923.

Lenz, Rodolfo, «Cuentos de adivinanzas corrientes en Chile», «Notas comparativas» en Revista de Folklore chileno, III (1914), 267-313.

Lenz, Rodolfo, «Un grupo de consejas chilenas» en Revista de Folklore Chileno, III (1912), 1-152.

Lévi-Strauss, C., Antropología estructural, Eudeba, Buenos Aires, 1968.

Lévi-Strauss, C., «La estructura y la forma», en Polémica

Lévi-Strauss-Propp, Madrid, 1972.

Lévi-Strauss, El pensamiento salvaje, F. C. E. México, 1964.

Lévi Zumwalt, R., American folklore Scholarship, Indiana V. P., 1988.

Libro de engaños e de los assayamientos de las mujeres, edición de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1904 y edición de John E. Keller, Chapen Hill, 1953.

Libro de los enxemplos, edición de Pascual de Gayangos, en BAE, LI, pp. 443- 542, Madrid, 1860.

Libro de los gatos, edición de Pascual de Gayangos, en BAE, LI, pp. 543-560, Madrid, 1860.

Lida de Malkiel, M. R., El cuento popular hispanoamericano y la literatura, Buenos Aires, 1976.

Lyra, Carmen, Los cuentos de mi tía Panchita, Costa Rica, 1926.

Llano Roza de Ampudia, Aurelio, Cuentos asturianos, Madrid, 1925.

- (Reedición, Oviedo, 1975).
- Lluch, Gemma, *De Princeses i herois*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1988.
- Machado y Álvarez, A., véase BTPE y «La Enciclopedia» (sección de literatura popular), 1879-1880.
- Marcus, Salomon, *La sémiotique formelle du folklore*, Klincksieck, París, 1978.
- Martínez Menchén, A., *Cuentos populares españoles*, Ministerio de Educación, Madrid, 1981.
- Mason-Espinosa, PRR, *Porto-Rican Folk-lore: Folk-Tales*, JAFL, XXIX, XXXIV-V, XXXVII-LX y XLII.
- Maspóns y Labrós, Francisco, *Cuentos populares catalanes*, Barcelona, 1885.
- Maspóns y Labrós, Francisco, *Lo Rondallayre*, 3 tomos, Barcelona, 1871-1874.
- «Mélusine», (*Révue de Mythologie et lit. populaire*), París, 1878-1912.
- Menéndez Pidal, R., *Antología de cuentos de la Lit. Universal*, (Prólogo). Barcelona, 1954.
- Menéndez Pidal, R., *Poesía popular*, Madrid, 1885.
- Michael, Ian, *The function of the popular tale in the «Libro de Buen Amor»*, Studies, Tamesis Books, Londres, 1970.
- Mitos, leyendas y cuentos peruanos, Sección y notas por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, Lima, 1974.
- Montenegro, Ernest, *Mi Tío Ventura*, cuentos populares de Chile, Santiago, 1938.
- Montero Montero, P., *Los Cuentos Populares Extremeños en la escuela*, ICE de la U. Extremadura, 1988.
- Müller, Max, *Essais sur la mythologie comparée*, París, 1873.
- Müller, Max, «On the emigration of fables», *The contemporary Review*, 1870, N.º XIV. (Publicado en español por Menéndez Pidal, en *Antología del cuento*, Labor, Madrid, 1953).
- Müller Max, *Nouvelles études de mythologie*, París, 1898.
- Nathhorst, Bertel, «Formal or Structural Studies of Traditional tales», (*Stockholm Studies in Comparative Religion*, 9, 1969).
- Olrik, Axel, *The study of folklore* (ed. inglesa por Alan Dundes, Prentice-Hall, 1965, pp. 129-141).
- Panchatandra, ed. José Alemany Bolufer, Madrid, 1923. (Traducción inglesa del sánscrito, por Arthur W. Ryder, Chicago, 1925).
- Paz y Melia, *Libro de los siete sabios de Roma*, Madrid, 1892. (Ver Campbell, K).
- Pentamerone*: Giambattista Basile, *II Pentamerone*, edición de Benedetto Croce, 2 tomos, Bari, 1925.
- Perrault, Charles, *Les Contes de Charles Perrault*, ed. André Lefèvre, París, S. A. Edición española presentada por Bruno Bettelheim: *Los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de Madame d'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*, trad. de Carmen Martín Gaité, Crítica, Barcelona, 1980.
- Pino Saavedra, Y., *Cuentos folklóricos de Chile*, Ed. Universitaria, Santiago, 1960-61-63 (3 vols.).
- Pitré, Giuseppe, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 4 tomos, Palermo, 1875.

- Prieto, Laureano, Cuentos de animales, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Tomo IV, 1948.
- Propp, V., Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid, 1971.
- Propp, V., Las raíces históricas del cuento, Madrid, 1974.
- Propp, V., Edipo a la luz del folklore, Fundamentos, Madrid, 1980.
- Radín-Espinosa, El folklore de Oaxaca, Habana, 1917.
- Rael, Juan B., Cuentos españoles de Colorado y Nuevo Méjico, Arno Press, New York, 1977.
- Rael, Juan B., Folktales from Southern Colorado and Northern New México, Stanford U. P.
- Ramírez de Arellano, Rafael, Folklore portorriqueño, Madrid, 1926.
- RDTP (Revista de dialectología y tradiciones populares), Madrid, 1944 (...).
- Rig Veda, The Hymns of the Rigveda, traducción y comentario de Ralph T. H. Griffith, tercera edición, 2 tomos, Benares, 1920-1926.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio, Los cuentos maravillosos españoles, Ed. Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, 1982.
- Rodríguez Almodóvar, A., Cuentos al amor de la lumbre, (2 vols.), Anaya, Madrid, 1983-84.
- Rodríguez Almodóvar, A., «Los cuentos de tradición oral en España», Revista de Occidente, diciembre de 1988, n.º 91.
- Rodríguez Marín F., Cantos populares españoles, Sevilla, 1882-83, 2.ª ed. Madrid, 1951 (5 vols.).
- Rubio Montaner, Pilar, Estructuras en cuentos populares castellanos. (Propuesta de un método de trabajo), Universidad de Valladolid, 1982.
- Ruiz, Juan, Libro de Buen Amor, Edición de J. Cejador, Madrid, 5.ª ed. 1951, y ed. de J. Corominas, Gredos, Madrid, 1967.
- Sánchez Pérez, José A., Cien cuentos populares, Madrid, 1942.
- Sandubete, Juan J., Cuentos de tradición oral (recogidos en la provincia de Cádiz), Cádiz, 1981.
- Sendébar. Ver Libro de los engaños (...)
- Serra y Boldú, Valeri, Rondalles Meravelloses, Barcelona, 1924.
- Simonsen, Michèle, Le come populaire, París, Puf, 1984.
- Soriano, Marc., Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares, Siglo XXI, Ed. Buenos Aires, 1975.
- Speculum Morale. (Véase Vicent de Beauvais).
- Straporola, G. F., The facetious nights of-, 4 vols., London, 1901.
- Thompson, Stith, The Folktale, Nueva York, 1946. Traducción española: El cuento folklórico, Caracas, 1972.
- Thompson, Stith, Motif-Index of Folk-Literature. Bloomington, Indiana V. P., 1955 (6 vols.).
- Vicent de Beauvais, Speculum Morale, ed. de Johann Mentelin, 2 tomos, Estrasburgo, 1476.
- Vinson, Julien, Le folklore du Pays Basque, París, 1883.
- Von Franz, Marie Louise, An Introduction to the interpretation of fairy Tales, New York. Spring Publications, 1970.
- Von Sydow, C. W., «Folk-tale Studies and Philology: Some points of view», Selected papers on Folklore, Conpenhague, 1948.
- Wheeler, H. T., Folk-Tales from Jalisco, New York, 1943.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

