

**Teorías
sobre el
cuento folclórico**

Historia e interpretación



**Pablo
Aína Maurel**

Pablo Aína Maurel es licenciado en Filología Hispánica y doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad de Zaragoza. El presente trabajo asume los contenidos de su tesis doctoral leída en octubre de 2009. Se ha ocupado de la recopilación de materiales folclóricos (*Tres cuentos populares de Fuentes de Andalucía*, 2002) y en 2009 participó en el I Encuentro turolense sobre folclore, literatura y leyendas urbanas, con la ponencia «Crítica a la preeminencia del mito sobre el cuento». En 2011 ha sido finalista del XVII Concurso de Poesía y Cuento «Jara Carrillo».

Diseño de cubierta: A. Bretón

Motivo de cubierta:
Titania abrazando a Bottom,
John Henry Fuseli

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3198>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Teorías sobre el cuento folclórico

Historia e interpretación

COLECCIÓN ESTUDIOS
FILOLOGÍA

Teorías sobre el cuento folclórico

Historia e interpretación



Pablo Aína Maurel



Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2012

Publicación número 3.140
de la Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
www.ifc.dpz.es

© Pablo Aina Maurel

© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico»

ISBN: 978-84-9911-170-4

DEPÓSITO LEGAL: Z-780/2012

PREIMPRESIÓN: Fototype, S.L. Zaragoza

IMPRESIÓN: Gambón, S.A.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA

INTRODUCCIÓN

Trazar la historia de estos doscientos años de estudio folclórico y desentrañar el valor de las aportaciones de cada corriente de investigación a lo que hoy en día entendemos como cuento popular: estos son los dos propósitos que han movido la redacción de este estudio y, como tales, resultan merecedores de titularlo. Historia e interpretación de dos siglos intensísimos que han visto convertirse estos relatos, de burdas historias propias de salvajes o de campesinos, en un material capaz de poner en contacto la actualidad con un estadio de la humanidad del que se va obteniendo un grado de información, no mucho tiempo atrás, inimaginable.

El carácter del género en sí mismo y la naturaleza de las aproximaciones que han provocado plantean en un trabajo de este tipo dos cuestiones que debían quedar en todo momento claras: en primer lugar, no puede llevarse a cabo el estudio de las teorías sobre el cuento popular dejando a un lado el de otros fenómenos pertenecientes a la literatura tradicional; en segundo lugar, emprender un repaso a las teorías del cuento implica tratar el de las corrientes más importantes de pensamiento que vieron la luz durante los siglos XIX y XX. La postura ante estas dos cuestiones ha sido dictada por un grado de ambición completamente distinto. Por un lado, tras el rastro de los cuentos no ha de existir miedo en adentrarse en el estudio de otros géneros, entre los que el intercambio de elementos es constante. Las teorías sobre el cuento están puestas en relación con las de mitos, leyendas, con la religiosidad y sus manifestaciones sociales, con figuras específicas de los géneros orales y su particular modo de transmisión, etcétera. Ante estas relaciones,

parece aconsejable atreverse a una visión amplia y global, que aspira al conocimiento de los fenómenos en su contexto, aun cuando eso implique en ocasiones alejarse del punto inicial. El atomismo ha demostrado ser una postura incapaz de dar respuestas válidas. Sin embargo, respecto a la segunda cuestión, a la fuerza debe primar el comedimiento. Romanticismo, positivismo, estructuralismo, marxismo, psicologismo... todas en mayor o menor medida se acercan a los cuentos con sus propias miradas. Empezar una interpretación de sus distintos corpus ideológicos hubiera rebasado la extensión de este trabajo y las capacidades de quien lo firma. Sí que se ha intentado explicar el acomodo que las interpretaciones de los cuentos tienen dentro del marco general de cada uno de estos movimientos. Pero siempre se ha preferido, en este sentido, la claridad a la profundidad.

La historia que se ofrece aquí aspira a presentar una visión de conjunto de todos los estudios que han hecho avanzar el conocimiento sobre el cuento, dándole importancia al momento en que se produjeron, a sus antecedentes y a sus circunstancias, a su difusión e influencia en los tiempos venideros. Es trascendental, para su justa valoración, entender las relaciones entre los distintos puntos de vista, sus fricciones y sus coincidencias. Esta historia resulta, en ocasiones, bronca: las polémicas entre autores, las sátiras descarnadas y personales, avatares editoriales y académicos... todo ello, que innegablemente hace también avanzar el conocimiento sobre la materia, llena de vida este repaso.

El intento de una historia crítica de los estudios del cuento contaba con una serie de precedentes, fragmentarios pero valiosísimos. Fragmentarios en su propia concepción, pues siempre aparecen formando parte o preámbulo del desarrollo de una tesis. Puede servir de buen ejemplo la revisión que Thompson realiza de los estudios positivistas. Pero el valor de este tipo de estudios históricos es enorme, no solo por ofrecer noticias de obras que el tiempo ha ido obligando a pasar desapercibidas sino también para entender a partir de esta crítica

los postulados de las corrientes a las que pertenecen. En ese sentido, los estudios de Meletinski, Calvino o Holbek han sido en todo momento referentes y como tales citados en auxilio de los objetivos planteados.

Este trabajo hubiera sido imposible sin la lucidez y la paciencia de mi maestro Luis Beltrán Almería, sin los siempre apreciados consejos del profesor Pedrosa y sin la ayuda incondicional del profesor Aragüés. Contar con su amistad facilita mucho las cosas. Reconozco en cada uno de los fragmentos de este libro a todos aquellos que me han ayudado en estos años, en especial a Isabel Guerrero por sus imprescindibles traducciones y a Amado Guerrero por sus consejos y ayuda en la revisión final del trabajo.

CAPÍTULO 1

EL ROMANTICISMO Y LOS GRIMM

1.1. ¿Por qué aquí y ahora?

No es frecuente encontrar en el estudio de los cuentos populares ideas que sean compartidas por la práctica totalidad de las distintas escuelas e investigadores. Sin embargo, y respecto al inicio de los estudios científicos del cuento, existe unanimidad al situar en los primeros años del siglo XIX y, en concreto, en las figuras de Jacob y Wilhelm Grimm, el punto de referencia desde el que comienza el acercamiento al género.¹

Partiendo de esta base, resulta conveniente reflexionar sobre qué circunstancias favorecieron la aparición de esta nueva mirada a un material que jamás antes había sido tratado de este modo. Tras casi dos siglos de estudios, es posible afirmar que el nacimiento de esta disciplina viene dado por la combinación de distintas circunstancias históricas, políticas, estéticas y personales que pueden resumirse en cinco: la revolución ideológica y cultural romántica; la situación política alemana y el nacimiento de una fuerte conciencia nacional; la aparición

¹ Para Lüthi, los Grimm fundan los estudios sobre el cuento folclórico porque entre los dos cubren las distintas disciplinas que con posterioridad serán necesarias para abordar dichos estudios con garantías: son folcloristas, teóricos de la literatura, intérpretes, etcétera (124). En el mismo sentido apunta Volosky (51). Calvino afirma también que «ellos fueron los primeros en entender la compilación de textos de folklore como una labor *científica*, proponiéndose expresar fielmente con la escritura la palabra del pueblo» (88). Todas las corrientes posteriores establecen la ingente labor de los dos hermanos de Hanau como el origen de los estudios modernos del cuento popular: Wellek (318-323), Tollinchi (825), Thompson (1972, 475), en Grimm (2000, 36)... Por si fuera poco, los manuscritos de los cuentos conservados en el Museo de Kassel fueron inscritos en 2005 en el registro de la Memoria del Mundo, Patrimonio Cultural de la Unesco, «por ser la primera recopilación sistemática y científica de la tradición de leyendas europeas y orientales», según noticia del 24 de junio de 2005 tomada de www.dw-world.de/dw/article.

del método comparatista, que abre unas expectativas de conocimiento también insospechadas antes; la nueva consideración de la infancia y, por lo tanto, de la literatura para niños; y la innovadora forma de acercarse a la masa informe de material popular que el pueblo conservaba desde tiempos inmemoriales.

Sin llegar a posiciones encontradas, los distintos investigadores inciden en la influencia más o menos decisiva de unos u otros factores. Del estudio detallado de estos fenómenos y de lo que se ha reflexionado sobre ellos puede obtenerse importante información sobre cómo y por qué surgen con los hermanos Grimm los estudios modernos sobre el cuento popular.

1.1.1. MOVIMIENTO ROMÁNTICO

Alles ist ein Märchen. «Todo es un cuento de hadas» afirmaba Novalis al pensar en el cuento como en el canon de la poesía (Wellek, 101). Los tiempos se mostraban propicios para el estudio del género: del mismo modo que la Francia revolucionaria y Napoleón habían tenido como referente la voz de los clásicos greco-latinos, los seguidores del nuevo movimiento escuchaban lo que Calvino define como «la voz del pueblo» o *Volksgeist* (88). En ella era donde los románticos iban a buscar las referencias del remoto pasado en que, por encima de la poesía artística, resonaba la poesía natural. Friedrich Schiller ya había sentenciado que todo verdadero genio, para serlo, debía ser ingenuo, es decir, alguien que «ensancha la naturaleza sin salirse de ella» (78).

La llegada de las nuevas ideas se establece dentro de un proceso histórico que puede seguirse con cierta claridad: a los excesos racionalistas del Siglo de las Luces (*Aufklärung*) se opone entre 1740 y 1780 un primer movimiento, denominado por los alemanes *Empfindsamkeit*. Dentro de este periodo se encuentra el *Sturm und Drang*, acerca del cual dice Goethe:

He tenido la suerte de haber nacido en una época en la que los grandes acontecimientos universales estaban al orden

del día y fueron sucediéndose a todo lo largo de mi vida (186).

Es la época en que aparece la primera obra de Schiller, *Die Räuber*, y es el momento anterior al *Romantik*, tras un periodo *Klassik* en el que retornan brevemente las ideas propias de la poesía artística. El *Romantik* (1796-1835) es el periodo en el que sobresalen Schlegel, Novalis, von Eichendorff y los Grimm. La postura mantenida ante los acontecimientos que se sucedían, las ideas y las obras de varias grandes personalidades marcarán este periodo *Romantik*.

La primera de ellas es la de Jean Jacques Rousseau y su propuesta de una vida más ligada a la naturaleza. Sería este un modo de vida que el pueblo habría conservado y que se vería reflejado en todas sus manifestaciones. Los planteamientos de Rousseau fueron tomados como propios por el romanticismo, independientemente de que su interpretación sirviera para objetivos distintos a los del filósofo francés:

Un rousseanismo de segunda mano y tergiversado, que idealiza las condiciones de la vida popular y rústica en vez de descubrir en ella —como pretendía el genuino espíritu de Rousseau— las más gangrenadas cicatrices de las ofensas que la historia de la civilización ha perpetrado a la carne del hombre (Calvino, 73).

Tan cierta es la tergiversación de la que habla Calvino como real e importante fue su influencia en el movimiento romántico.

Otra trascendental aportación al pensamiento romántico es la de Johann Gottfried Herder (1744-1803). Filósofo, antropólogo y etnólogo alemán preocupado por el folclore, Herder en el prefacio a *Stimmen der Völker (Canciones populares)* de 1786-1789, publicadas póstumamente con el título en español *Las voces del pueblo*) plantea la importancia de la literatura popular frente a la poesía artística. Herder inicia, basándose en Winckelmann y Hamann, el interés científico por el material literario popular, como depositario de unas creencias escondidas por el tiempo, haciendo frente al pensamiento generaliza-

do en su época que consideraba este material como algo digno de desprecio. Herder es contemporáneo de nombres que forman parte de la historia de los orígenes de la ciencia del folclore: James Macpherson (1736-1796), el *descubridor* del poeta legendario gaélico Ossian; y el autor de *Reliques of Ancient English Poetry*, Thomas Percy. Es esta una corriente europea que está convencida de la existencia de una literatura primitiva original admirable, así como la de pueblos absolutamente originales, como los griegos, los hebreos y los germanos. Herder tuvo una radical importancia en la corriente de pensamiento de la época al estimular a pensar la literatura históricamente. La Historia en el Romanticismo se transforma en el fundamento de todas las disciplinas del espíritu. Herder, a imitación de la *Historia del Arte* de Winckelmann, impone a la Historia el supuesto de organicismo (lenta evolución análoga al crecimiento animal) y asume el principio de continuidad del espíritu. Como consecuencia de esto, la literatura deja de verse como retórica académica y se ve en relación con movimientos culturales: las obras literarias no se entenderán si no son entendidas sus condiciones históricas. A partir de aquí se comprende la aparición de estudios sobre la literatura clásica, el sánscrito, la literatura europea antigua, literatura comparada o investigaciones histórico-literarias. La nueva idea de historicidad de Herder, que se encuentra en *También una filosofía de la Historia (Auch eine Philosophie der Geschichte, 1773)*, es de tal importancia que merece una reflexión. Herder se enfrenta con la idea ilustrada de la bondad del progreso, que se traduce en un optimismo desmesurado sobre la civilización occidental, la técnica y la razón, una confianza en la irreversibilidad de su marcha. Es una idea de progreso lineal que lleva a una proyección inusitada hacia el futuro. Esta euforia queda apagada con el fracaso de la Revolución francesa y la llegada del Romanticismo. Herder critica esta idea ilustrada de progreso, de la perfectibilidad y de la causación histórica basada en elementos mecánicos o arbitrarios. La idea de progreso herderiano opera desde dentro del periodo en que se gesta, es consustancial a él y, por lo tanto, particular. Habrá que juzgar a cada periodo de acuerdo con sus

propios términos, por lo que el valor individual de cada época, de cada pueblo y de cada cosa adquiere suma importancia. «La nueva unidad histórica no será la humanidad sino el pueblo» (Tollinchi, 595). Bajo este planteamiento, tradición y progreso han de formar un continuo: la tradición servirá para reconciliar la permanencia con el cambio.

Un tercer referente del movimiento romántico es Friedrich W. J. von Schelling, cuyas obras *Filosofía del Arte* y *Conferencias sobre la Filosofía de la Mitología y la Revelación* son consideradas por algunos críticos como las causantes del cambio que se produce en la valoración de la literatura popular (Ollala, 27-28). Para Schelling, los fundamentos últimos de la vida y la sociedad se encuentran en sus mitos fundadores, que surgen a su vez de la necesidad del ser humano de dar sentido a su mundo. Schelling piensa que la base del mito es la actividad artística creadora del pueblo que, a su vez, lo conforma porque es accesible a todos los individuos que forman parte de él. Lo que diferencia a la razón del mito es que aquella solo está al alcance de los iniciados mientras que el mito adquiere un carácter universal.

El entorno de los Grimm está inmerso en este movimiento romántico: Joseph Görres, von Kleist, Adam Müller... Herder había exhortado a coleccionar cantos populares, de los que dependía la vida y resurrección de la cultura alemana. Todos ellos se lanzan a estudiar ya sean cuentos, leyendas o cantos populares, con los que recuperar un tipo de poesía no contaminada por la civilización moderna (Wellek, 313). Así se rescatarán obras como *Los Nibelungos* o los *Edda*. La idea de continuidad del sentir histórico romántico derivará en la filiación con la Edad Media, cuyas bases de estudio serán planteadas por Friedrich Schlegel al resaltar los elementos antiguos y clásicos que se dan en la época (Tollinchi, 688). Al lado de los Grimm, una emblemática pareja de estudiosos contribuirá decisivamente en esta tarea investigadora: Clemens Brentano y Achim von Arnim publican entre 1806 y 1808 la colección de cantares populares alemanes *Des Knaben Wunderhorn* (*El pro-*

digioso cuerno del muchacho). Su propósito era el mismo que movió a los hermanos Grimm a afrontar su colección de cuentos: recoger de la tradición oral canciones y versos que habían sido transmitidos de generación en generación desde tiempos remotos. Unos y otros, guiados por un mismo interés, llevarán a cabo una importantísima labor de recuperación de una literatura desdeñada hasta ese momento por los críticos. Las diferencias que surgen entre ellos, que se estudiarán posteriormente, respecto al método de trabajo y reelaboración de los textos ayudarán también a reflexionar sobre el modo idóneo de tratamiento del material popular.

1.1.2. NACIONALISMO

En la historia de los estudios del cuento folclórico existen varias ideas que se han instalado con el carácter de hecho demostrado en el imaginario cultural y son asumidas como tal. Una de estas ideas es que los hermanos Grimm emprendieron su tarea de estudio y recopilación de cuentos populares movidos únicamente por un interés patriótico. Las razones históricas que pueden aportarse para sustentar esta afirmación son evidentes: la derrota de Prusia en la batalla de Jena siembra en el futuro pueblo alemán un sentimiento de patriotismo exacerbado, por otra parte similar al que siente el resto de los pueblos de Europa, que asisten impotentes al paseo triunfal de las tropas de Napoleón I por la mayor parte del Viejo Continente. Es bien cierto que la futura Alemania cuenta con una situación especial que hace más hondo este sentimiento patriótico: ya desde el siglo XVII, como afirma Jean-Paul Demoule, sus élites arrastran problemas de identidad territorial, lingüística, estatutaria e, incluso, de denominación (*Allemands, Deutschen, Germans, Tedeschi, Niemtzi*, etcétera). Por eso, cuando Napoleón pierde Alemania en 1814, toda su población, que se había aliado junto al rey de Prusia, o junto al emperador austriaco, para luchar juntos, una vez expulsados los franceses, se propone crear una nación propia. Los Grimm, que fueron activos participantes en esta realidad histórica, trabajaron dentro de

sus distintas disciplinas intelectuales, como se verá más abajo, por ese objetivo común al lado de sus compatriotas. Es verdad que el nacionalismo es un valor progresista en esa mitad del siglo XIX y que son muy frecuentes las afirmaciones de Jacob o de Wilhelm a lo largo de sus distintas obras sobre el carácter político-nacionalista de estas. Por ejemplo, cuando el primero de ellos afirma que su *Historia de la lengua alemana* se trata de una obra «política hasta la médula» (Demoule). La conclusión de todas estas afirmaciones dispersas en la ingente producción de los Grimm, centrada además dentro del terreno de la tradición popular, la da esta concisa cita de Wellek:

A su juicio [al de Jacob Grimm], la poesía popular tiene carácter universalísimo, pero a las naciones germánicas les toca la mejor parte en su creación y conservación. Particularmente, podemos ir rastreando huellas en la antigua poesía francesa para llegar indefectiblemente a una supuesta fuente germánica (318).

Sin embargo, dos puntos importantes desbaratan esa idea asumida generalmente sobre el patriotismo como esencial motor en la tarea de los Grimm. El primero es que ninguno de los autores que ha abordado el problema con profundidad desliga el carácter nacionalista de sus creaciones e investigaciones del espíritu romántico de la época. No son estos dos aspectos separables. La mayoría de los autores toman romanticismo y nacionalismo como dos caras de una misma moneda (Calvino, 90; Holbek, 225). Ni siquiera aquellos que ideológicamente pudieran sentirse tentados a sobrevalorar la importancia del fenómeno nacionalista, como es el caso de Juan Valera, lo hacen cuando se refiere al trabajo no solo de los Grimm sino de Grofton Croke, Souvestre o el polaco Woysick (Olalla, 14-15).

Pero además, el propio concepto de *nacionalismo* puede encerrar trampas para un lector de nuestro siglo. Es frecuente en las investigaciones del cuento popular (y es de temer que en otros tipos de investigaciones) que fenómenos de doscientos años atrás intenten ser entendidos bajo perspectivas actuales. Se hace necesario realizar un esfuerzo para comprender

qué significaba ser nacionalista para los Grimm y sus contemporáneos y, de ese modo, apreciar cómo ese sentimiento patriótico no es sino una manifestación más del marco ideológico romántico. Un germanismo incipiente e inconsciente ya se encuentra en *El Espíritu Nacional Alemán* (1765) de Friedrich Karl von Moser y en toda la obra de Klopstock (1724-1803). Este nacionalismo se torna consciente a partir de dos obras: la primera de ellas es *Historia de Osnabrück* (1768), de Justus Möser. Möser, descubridor de la historicidad del Derecho, convierte al campesino del periodo áureo de los antiguos sajones en el estrato original de la sociedad. La segunda es *Ideas sobre la Historia de la Humanidad (Ideen zur Geschichte der Menschheit)* de Herder. El nacionalismo historicista alemán o liberal-romántico se basa en la idea de nación de Herder: la nación no es un concepto político o biológico sino espiritual y moral, cuya piedra angular es la noción de *Volksgeist* o alma de la nación. Esta alma nacional reemplaza al concepto de ciudadanía y se refleja en una lengua y en una cultura propias. Para Herder, natural y nacional son dos términos identificables (Tollinchi, 793). Así se aprecia, siguiendo a Hernández Bravo de Laguna, que «hasta 1848 las actividades nacionalistas casi se limitaron al campo cultural, al desarrollo de las lenguas y las literaturas populares». Y en este tipo de actividades, mostrando en principio un profundo desinterés por la política, surge el trabajo de los Grimm junto a la Escuela histórica del Derecho de Savigny y Puchta o el nacionalismo musical de Chopin o Liszt, entre otras muchas manifestaciones. Porque, por su origen, el nacionalismo alemán es un nacionalismo más de carácter literario y sentimental que de índole política, como fue el inglés, el francés o el norteamericano. Es más bien la situación política del momento la que lo incita hacia la política. Los decretos de Karlsbad en 1819 aplastaron la libertad política e intelectual del país y transformaron a la confederación alemana en un instrumento de la reacción política de la Santa Alianza. Durante treinta años esta fue la situación. Este duro ambiente político golpeará a los integrantes del movimiento romántico, condicionándolos gravemente, como se verá después en la

trayectoria de los Grimm. Pero, como afirma Tollinchi, «no parece existir una teoría ni praxis política que se pueda llamar específicamente romántica» (930). Es verdad que la lectura de una gran cantidad de afirmaciones descontextualizadas puede invitar a pensar que el nacionalismo de Herder y de los Grimm es un nacionalismo antiuniversalista e irracional, porque defiende sin paliativos las diferencias entre los pueblos frente al igualitarismo racional francés, que pretendía extraer unos principios comunes válidos para todo el género humano. Pero contra este Estado ilustrado y revolucionario, negador de la diferencia, luchan los románticos con el arma no de la política sino de la Historia. La Historia une al pasado, al periodo germinal de mayor esplendor de cada nación, que era lo que Napoleón quería eliminar. Solo muy avanzado el siglo, con obras como *Historia de la Época Imperial Alemana*, de Guillermo Giesebrecht (1855-1888), la Historia será utilizada en Alemania con fines políticos y dejará abierta la puerta a Fichte (*Discursos a la nación alemana*) y su larga desviación hacia concepciones de superioridad alemana. Pero el nacionalismo de Herder, que no considera a la nación como instancia última, como criterio absoluto, se basa en la creencia de una armonía natural entre el individuo y la nación, y entre las naciones entre sí. Es el suyo un universalismo hermenéutico e ideal que, sin renunciar a las diferencias nacionales, considera que cada pueblo contribuye a su manera a la cultura universal. Solamente, entonces, partiendo del concepto de *Volksgeist* e inscribiéndolo dentro de este ámbito ideológico se pueden comprender en su justa medida las afirmaciones *nacionalistas* de Jacob y Wilhelm Grimm.

1.1.3. COMPARATISMO

En el ámbito de las disciplinas humanísticas se respira un envidiable ambiente de optimismo a comienzos del siglo XIX. El descubrimiento del origen del lenguaje y el conocimiento de la lengua primitiva eran dos aspiraciones propias ya de épocas de la humanidad anteriores. Vislumbrar la posibilidad

de resolver estas dos cuestiones abría una cantidad extraordinaria de expectativas. En 1816 el alemán Franz Boop publica *Sobre el sistema de conjugación del sánscrito en comparación con el de las lenguas griega, latina, persa y alemana*, que constituye el punto de partida de la filología comparada. La importancia de la obra de Boop es indudable, aunque antes de él había llamado ya la atención sobre el sánscrito Sir William Jones, un administrador colonial a quien se le reconoce como su descubridor a partir de una conferencia pronunciada en Calcuta el 2 de febrero de 1786; o H. Th. Colebrooke y W. Carey con sus gramáticas (Demoule). La siguiente cita de Olalla resulta clarificadora sobre la importancia de este fenómeno:

El descubrimiento de la lengua y la literatura sánscrita fue un hecho decisivo porque puso fin a una concepción de la cultura que establecía su único y verdadero centro en el mundo de la antigüedad clásica. Al descubrimiento del origen común del griego y el sánscrito lo llamó Hegel el descubrimiento de un nuevo mundo. Bajo esa luz consideraron su trabajo los que estudiaban gramática comparada en el s. XIX (32).

Boop es, sobre todo, un lingüista. Bajo la influencia de Schlegel, inicia sus estudios sobre el sánscrito y la comparación indoeuropea, y se da cuenta pronto de la importancia de considerar a las lenguas en sí mismas y no como medio de acceso a las culturas. Esta idea ya se encuentra en *Tratado sobre el Origen de la Lengua* de Herder. Para Herder, la lengua no es un mero signo externo sino que se origina en una fuerza fundamental del alma. Es la idea de la *Einfühlung* o penetración en las cosas por medio del sentir, no de la reflexión, que Herder aplicó al entendimiento de todas las disciplinas del espíritu. La lengua no puede separarse del pensamiento ni convertirse en una herramienta de este. Con este antecedente, los estudios fundamentalmente morfológicos de Boop suponen el inicio de una nueva forma de enfrentarse a misterios irresolubles.

En esta lenta puesta a punto de la nueva metodología sobresalen en el campo de la lingüística nombres como el de Rasmus Kristian Rask, y su intento de gramática general filosó-

fica, basada en las lenguas reales; Jacob Grimm, que introduce su sentido estético y una dimensión histórica al estudio de las leyes fonéticas, desde la primera edición, en 1819, de *Deutsche Grammatik* (ampliada entre 1822 y 1837 en una segunda edición con cuatro volúmenes); o Schleicher y su *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Ursprache, des Altindischen, Alteranischen, Altgriechischen, Altitalischen, Altkeltischen, Altslawischen und Altdeutschen* (1861-1862).

Se abren campos de investigación originales en todas las disciplinas humanísticas, de los que puede servir de ejemplo la antropología comparada de W. von Humboldt. Sin embargo, las bases teóricas sobre las que se va a fundamentar el método comparatista no son nuevas ni originales. Valgan nuevamente de ejemplo Rask, que considera el lenguaje como *un objeto de la naturaleza*, y sitúa su estudio en un plano similar al de la *Historia Natural*; o Humboldt y su avasallador muestrario de ejemplos en apoyo de todos los casos particulares de lenguas a cuál más exóticas. Son los casos, a su vez, de Wilhelm Scheller y la geografía lingüística, los postulados de W. D. Whitney y su constante comparación de la lingüística con las ciencias naturales, etcétera. Como se puede apreciar, la filología comparada se apropia de las bases teóricas de las ciencias y, curiosamente, coincide con la aplicación en ellas del método comparado: existe una anatomía comparada, una botánica comparada, una zoología comparada, etcétera. Los comienzos del XIX son la época del desarrollo de las ciencias de la naturaleza y el interés por ellas es compartido por los primeros románticos (Schlegel, Novalis...). Su razonamiento y el de los científicos es el mismo.

El giro metodológico es importante, pues la formulación de leyes generales ya no va a basarse en unos *a priori* que conciernen a la organización del pensamiento, sino en unos hechos y en la observación de fenómenos diferentes, susceptibles de ser históricamente asociados a un determinado grupo o, incluso, a verdaderos tipos. Pero además, la historización de la lengua produce la ciencia misma de la filología y la lingüística. Para Michel Foucault, «este es uno de los acontecimientos

más importantes de la historia de la cultura» (282). La lengua se transforma definitivamente en un fenómeno completamente humano. Se abandona la búsqueda de los orígenes de la lengua o de una única lengua original, de origen divino, y se centra en el estudio de un protolenguaje ideal que sirva para orientar el estudio de las lenguas presentes.²

Centrando el tema, es posible sintetizar en cuatro puntos las ideas que la filología comparada va a aportar a los orígenes de los estudios sobre el cuento folclórico:

a) La historia es un libro tan sagrado como la naturaleza.

b) La filología comparada posibilita el acercamiento de cualquier periodo histórico a la esfera de la historia positiva.

c) Va a ser posible demostrar la realidad de un periodo de la historia anterior al comienzo de los más antiguos dialectos arios: el periodo mítico.

d) La llave para el conocimiento, no solo de la existencia de ese periodo sino del estado de su pensamiento, religión o civilización, la tiene el lenguaje.

Con estos optimistas planteamientos, pues se creía posible alcanzar para las ciencias humanas la certeza propia de las ciencias naturales, surge el interés por el cuento popular.

1.1.4. LITERATURA INFANTIL

Respecto a la consideración de la literatura para niños en el comienzo del siglo XIX, se presenta también una situación favorable para que este momento resulte clave en la evolución histórica de estos textos. Es inevitable la analogía entre esa idílica época de la humanidad, a cuyo rescate se aprestan los románticos, y la infancia dentro del ciclo vital del ser humano.

² «Con el comparatismo se hizo claro, de una vez por todas, que las lenguas sufren un cambio constante, que los cambios no son arbitrarios sino regulares, que las analogías y las modificaciones dan pie para organizar las lenguas en familias y, a la vez, para suponer un antecesor ya desaparecido pero perfectamente reconstruible» (Tollinchi, 644).

Shelley se refiere a esa etapa histórica, «en la que todo hombre era poeta» como «la infancia del mundo» (Wellek, 149). El prefacio al primer volumen de la primera edición de los *Kinder und Hausmärchen*³ se abre con una extensa metáfora, de las que tanto gusta Wilhelm Grimm, acerca de que la Historia es una gran tormenta sobre el campo que es la Edad de Oro primigenio (Tatar, 252).⁴

A la vista de lo expresado por ellos mismos en los prefacios a las distintas ediciones de sus cuentos, los Grimm eran conscientes de que su obra llegaba a los niños. No podía ser de otro modo si se tiene en cuenta, también, que su labor de recopilación se llevó a cabo directamente con las personas y en los ambientes donde todavía entonces se narraban los cuentos. Y se narraban a los niños; eran historias para niños. Más o menos conscientemente, el propio espacio en el que recogieron la mayor parte de los cuentos, Hessen, cerca de Kassel, lugar en el que transcurrió la infancia de los dos hermanos, hubo de influir en su percepción respecto a las historias que escuchaban y registraban. Evidentemente, desde su propio título hasta la viñeta que acompaña a la primera edición, que fue dibujada por un tercer hermano Grimm, Ludwig, todo hace pensar que la colección de cuentos iba dirigida a los niños (Calvino, 93). Sin embargo, basta leer los prefacios al primer y segundo volumen de la obra (1812 y 1815) para apreciar que este detalle había pasado desapercibido a los autores. Solo en la edición de 1815 aparecen referencias explícitas al niño como receptor de los cuentos. En el prefacio al primer volumen, las menciones al mundo de la infancia no van más allá de la retórica un tanto alambicada de Wilhelm: «Los cuentos son tan puros

³ *Cuentos de niños y del hogar, Fábulas para niños y familias, Cuentos infantiles y caseros*, etcétera. Ninguna de las traducciones del título de los Grimm ha hecho fortuna como para imponerse y ser admitida mayoritariamente por los autores y editores en español. En busca de la claridad, aun a riesgo de caer en la pedantería, me referiré a ellos a partir de ahora por una parte o la totalidad del título original en alemán.

⁴ No tengo noticia de que los prefacios a los distintos volúmenes y colecciones de los *Kinder...* hayan sido traducidos al español en su totalidad. En inglés, los ofrece Tatar (1987), de donde yo traduzco.

como los niños» (Tatar, 254). Las críticas recibidas a partir de la edición de 1812 son las que obligan a replantearse el problema de la naturaleza infantil de los cuentos. Y estas fueron abundantes y virulentas: la segunda edición de los *Kinder...* fue prohibida en Austria por resultar sus cuentos «supersticiosos» y fueron muchos los que los consideraron directamente «amorales» (Grimm, 2006, 20). La impresión que queda es que los Grimm se vieran sorprendidos por una reacción que ellos no habían previsto. Su acercamiento a estas narraciones tenía más que ver con la investigación filológica y el rescate de la cultura popular que con la inmediata recepción de los niños. Algunos autores lo afirman con rotundidad: «Los Grimm son tradicionalistas, no escritores para niños» (Grimm, 2005, 9). El modo de recoger los cuentos (sus anotaciones de datos e informantes, el registro de fechas exactas de recopilación, etcétera) hacen pensar que la idea no era escribir para niños sino la investigación. Jacob siempre defendió esta postura frente a Wilhelm, que era más consciente de que el material con el que trabajaban eran obras literarias de raíz popular que desde hacía tiempo pertenecían al mundo infantil. Fuera por estas críticas, por el carácter del mayor de los Grimm, que parecía encontrarse más a gusto entre documentos que polemizando, o por una suma de estas y otras razones, el hecho es que Wilhelm asume la iniciativa sobre la colección desde el segundo de los volúmenes y esto supone un cambio de rumbo. Hürlimann afirma que «solo en la segunda refundición se tiene el sentimiento de que los narradores piensan realmente en el mundo de los niños cuando se ponen a escribir» (49). Esta impresión queda confirmada explícitamente en el prefacio al volumen de 1815. En ella, Wilhelm se defiende de quienes critican la crudeza de los cuentos y los consideran inapropiados para los niños. De suyo poco polemista, sin embargo, no duda en arremeter contra cierto tipo de hipocresía que, a la vista queda, ha perseguido hasta nuestros días a la literatura que llega a los niños:

La objeción de que algunos no se atreverían a dejar este libro en manos de sus hijos, la he previsto pero no hay cómo evitarlo [...] Nosotros, por ejemplo, hemos leído la Biblia en

casa, cada noche un capítulo, y se encuentran muchos párrafos en ella que alguien con carácter inquieto hubiera omitido (Tatar, 262).

La solución es la selección de los mismos por parte de los padres, una selección que los Grimm no están dispuestos a realizar. Todo lo natural es sano. Nadie puede exigir que se adecue la naturaleza, viene a decir (Tatar, 262). Como se verá enseguida, el respeto con que los Grimm tratan su material está guiado por principios que no entran en cuestión por la consideración sobre el resultado final de sus contemporáneos. En el prefacio a la segunda edición en 1819, que es una refundición de los prefacios de 1812 y 1815, Wilhelm se opone sin paliativos a quienes rehacen los cuentos. A la tradición oral hay que enfrentarse con espíritu creativo, pero hay que diferenciar claramente los cambios producidos por la propia evolución de las narraciones de las adaptaciones del intelectual-creador guiadas por el capricho (Tatar, 269). Aunque con absoluta seguridad no fueran concebidas con este fin, Wilhelm ofrece el gran número de anotaciones de los cuentos, con sus variantes, que a partir de 1822 formará un volumen independiente, para que los padres puedan seleccionar previamente aquello que crean más conveniente para la lectura de sus hijos y se vea más claro el valor educativo de los cuentos (Tatar, 268). Pero quedan planteadas las prioridades: la transformación de los cuentos ha de seguir sus propias leyes.

Y eso que cambios se hicieron. En el prefacio de 1819, Wilhelm lo admite: respecto a la primera edición, el primer volumen cambia casi completamente (Tatar, 268). La causa de esta revisión profunda es, según el autor, la revisión de todo lo sospechoso de ser extranjero. Pero estudios pormenorizados de los textos demuestran cómo van desapareciendo a partir de 1815 aquellos pasajes que pudieran ser tenidos por indecentes (Dollerup, 140) o cómo, aunque la obra estuviera dirigida más a un público adulto y un tanto erudito, los cuentos fueron adaptándose teniendo los buenos valores protestantes como referencia (Wildling, 27-30).

Afirma Rodari que «las fábulas habrían nacido *por caída* del mundo sacro al mundo laico, como *por caída* han llegado al mundo infantil, convertidos en juguetes que en épocas precedentes han sido rituales y culturales» (85). Queda la impresión de que a los hermanos Grimm les llegó *por caída* el problema de la adecuación de los cuentos para los niños y que nunca acabaron de encontrarse cómodos entre el firme convencimiento sobre cómo tratar la literatura popular y la recepción de sus contemporáneos de dicho material.

1.1.5. AUTORÍA DE LOS CUENTOS

En relación con el tratamiento de los cuentos que recopilan, los Grimm abren también un nuevo método de trabajo, ajeno a las colecciones de cuentos que se habían hecho en los siglos anteriores por Straparola, Basile o Perrault, que va a ser el germen de los procedimientos seguidos en el futuro. Al menos, algunas de sus preocupaciones hacia el método de recogida del material, el trabajo con las distintas variantes de los cuentos y el modo de redactarlos con posterioridad esbozan formas de trabajo que se desarrollarán en su siglo y en el venidero. Nuevamente en los prefacios de las ediciones de los cuentos se encuentra la mejor información para conocer cuáles eran las inquietudes de los Grimm respecto a este aspecto no poco importante de su labor.

Lo primero que llama la atención es que los Grimm eran conscientes de la importancia que tenía su labor recopilatoria y la trascendencia de un buen método de trabajo. Saben, y lo afirman con cierto orgullo, que son los primeros en enfrentarse a semejante empresa en Alemania (Tatar, 269). Por lo mismo, son los responsables de crear un método de trabajo nuevo para esta nueva empresa. Este método de trabajo descansa sobre la recogida detallada de todas las versiones posibles de cada cuento (Tatar, 253). Los dos hermanos llevan desde 1806 recogiendo material con minuciosidad, tomando nota del modo más fidedigno posible no solo de las narraciones que escuchaban sino también de las circunstancias que condiciona-

ban la narración. Los Grimm dan una enorme importancia a las distintas variantes de un mismo cuento y a las anotaciones sobre todo lo que les rodea, como lo demuestra la edición de un tercer volumen con todas ellas en 1822. Ya se ha mencionado la utilidad pedagógica que animan a obtener de las notas recogidas en este volumen, pero su labor como investigadores en otras disciplinas y muchos comentarios explícitos respecto a ellas invitan a resaltar la importancia que este material tenía para ellos. En la edición de 1815, con referencia a las notas, afirman que el gran público puede prescindir de ellas, pero que son su contribución a la poesía popular alemana (Tatar, 262). En el prefacio de 1819, reivindican el valor de las variantes porque de la combinación de las mismas ha de surgir el tipo ideal de cuento (Tatar, 269). Los Grimm completan las narraciones entre sí, intentando no perder elementos, para obtener una sola historia que encierre todas. Por eso, afirman, surgen cosas nuevas respecto a las historias conocidas (Tatar, 1987, 253). Evidentemente, este procedimiento queda todavía lejos del escrupulo científico posterior, pero muestra claramente un respeto por el material, ausente en todos los que anteriormente se habían acercado a él. Su gran preocupación es ser fieles en la reproducción, escribir como habían oído la historia para poder mostrar así la diversidad de la naturaleza (Tatar, 268). Pero lo que realmente llama la atención de este trabajo de refundición de las variantes es la intención estética con que lo afrontan. El modo de elección de las variantes está siempre regido por una preferencia estética, como se afirma en el prefacio de 1819 (Tatar, 269). Amplían geográficamente la búsqueda de cuentos en función de que los dialectos empleados en las nuevas zonas son más adecuados para el cuento (Tatar, 266). La predilección por determinados informantes, como es el caso de Dorothea Viehmann, esconde también esta inclinación. Claro que tras toda esta ingente labor se encuentra el convencimiento de que en la *Volkspeise* se encuentra la esencia de un nuevo tipo de hombre y de que la tradición popular germana encierra tesoros sobre los que basar la nueva nación alemana, pero los Grimm nunca pierden de vista la be-

lleza de los cuentos. Convencidos de que están llenos de ella, repiten continuamente, incluso contradiciendo los hechos, que ellos no buscan embellecer los cuentos. No les hace falta. Y este convencimiento rige, en mayor medida que otros aspectos más destacados por la crítica, el compromiso de los hermanos alemanes por el género. Así es como hay que entender las afirmaciones que realizan en los prefacios: su intención es hacer efectiva la poesía que contienen los cuentos (Tatar, 262) o captar su esencia, para lo que es innecesario el uso de un lenguaje rebuscado (Tatar, 259).

La crítica, en cambio, viene haciendo más hincapié en las modificaciones que sufren los cuentos en manos de los Grimm. En el prefacio del volumen de 1812 se puede leer lo siguiente:

Intentamos recopilar estos cuentos en la forma más pura posible. No se han cambiado detalles ni se han embellecido ni cambiado (Tatar, 251).

Pero los hechos desmienten esta afirmación. Respecto a la forma de los cuentos en la edición de 1819, el espíritu no cambia pero sí la letra. Y cada edición que pasa, en una constante labor de búsqueda de la forma perfecta, el proceso de embellecimiento de los cuentos aumenta (Tatar, 252). Como demuestra el hecho de que fuera él el encargado de escribir los prefacios, se sabe que a partir del segundo volumen de cuentos Wilhelm toma la iniciativa en el proyecto de recopilación y edición. También se sabe que los dos hermanos no compartían la misma opinión sobre el valor de la poesía artística respecto de la poesía natural: Jacob no gustaba hablar sobre literatura moderna y, cuando se veía obligado a hacerlo, como en el discurso conmemorativo del centenario de Schiller, lo hacía con indisimulada frialdad (Wellek, 320-321). Cuando en 1844 viaja a Italia, la impresión que de ahí se trajo sobre la poesía artística fue muy negativa (tan solo salva, dejándose por el camino a Dante, Petrarca, Ariosto o Tasso, a Boccaccio y a Tommaseo, autores próximos a la literatura popular). Wilhelm, en cambio, muestra más comprensión que Jacob hacia la poesía

artística: defiende ciertas adaptaciones y modernizaciones de los *Edda* o de baladas danesas, y reconoce la conciencia creadora en Homero y en algunos poemas de Goethe (Wellek, 322). De este modo, cuando Wilhelm se hace cargo de la colección, y aunque en esencia el espíritu permanece inalterado, las modificaciones de los cuentos tardan menos en aparecer. En parte por la ya mencionada presión de quienes exigían la adecuación infantil de los cuentos, en parte también, en gran medida, por la influencia de Brentano y Arnim.

Clemens Maria Brentano (1778-1842) y Achim von Arnim (1781-1831) son dos inquietos hombres de su tiempo cuyos apellidos encabezaron distintos proyectos en común. Por medio de Savigny, entran en contacto con los Grimm, en Kassel, en 1807, cuando los Grimm habían empezado a recopilar cuentos. Ellos habían comenzado el año anterior la publicación de una colección de cantos populares, que aumentarían con un segundo volumen en 1808, y que llamaron *Des Knaben Wunderhorn* (*El prodigioso cuerno del muchacho*). Brentano y Arnim recopilan las viejas canciones populares alemanas, algunas de almanaques o de libros educativos, pero la mayor parte de la cultura popular, con el mismo espíritu con el que animaron a los Grimm a emprender su tarea con los cuentos. La relación de amistad y de inquietudes compartidas que mantuvieron durante toda su vida, pero sobre todo en esos primeros años de siglo de similares proyectos, se traduce en que la primera edición de los *Kinder und Hausmärchen* esté dedicada a Bettina, la esposa de Arnim. El propio Brentano se adentró en el mundo de los cuentos con los póstumos *Rheinmärchen* publicados entre 1844 y 1845. La importancia simbólica que el Rin tuvo en la construcción del espíritu alemán se refleja tanto en esta obra como en el proceso de recopilación de los cantos populares, iniciado en un viaje de Brentano y Arnim por el gran río hacia 1802. Sin embargo, la postura de Brentano y Arnim respecto al material popular estaba muy alejada de la de los Grimm. En aquellos prevalece la libertad artística frente a la fidelidad a la tradición. Frente a la importancia que Jacob y Wilhem daban a las notas, Brentano y Arnim las tomaban res-

pecto a las canciones populares solo cuando las veían necesarias para adaptarlas al gusto de la época (Hürlimann, 22). La difusión y aceptación de la colección fue extraordinaria y fue respaldada por grandes hombres del momento como Herder, que por aquel entonces trabajaba en el mencionado *Stimmen der Völker*, o Goethe, a quien Brentano y Arnim dedicaron su colección. No es de extrañar, entonces, que el ejemplo de su trabajo y las recomendaciones directas a la elaboración artística del material popular por parte de Brentano y Arnim acabaran influyendo, aunque fuera mínimamente, en el método de trabajo de Wilhelm.

La lectura de los prefacios de las ediciones de los cuentos deja una serie de consideraciones finales acerca de las circunstancias que rodearon su recopilación. En 1812, los Grimm admiten una realidad que se ha ido repitiendo, cada vez con mayor y obvia insistencia, desde ese momento hasta la actualidad: es una época oportuna para recoger los cuentos porque todavía vive gente que los recuerda bien, pero el cuento va desapareciendo (dejando un vacío *elegante*, según la florida prosa de los Grimm) (Tatar, 253). Si en la edición de 1812 muestran su satisfacción por el resultado pero manifiestan su convencimiento de que quedan muchísimas variantes de cuentos por registrar, el prefacio de 1815 comienza casi exultante por la mayor celeridad en la recogida de los cuentos, dado el apoyo de la gente que ha empezado a valorar la importancia de estas historias, y porque se ha aprendido a buscar mejor. «Con práctica se aprende a distinguir lo popular auténtico de lo que no es» llegarán a afirmar, con cierta satisfacción, en 1819 (Tatar, 259). En dicha edición, la afirmación que se hace respecto al material que queda sin registrar es que «hay más en el libro que lo que falta por conocer» (Tatar, 268).

Respecto a las zonas donde se buscó la información también existen diferencias entre los primeros volúmenes: el primero fue recogido en el ducado de Hanau, tierra natal de los hermanos, en Hesse, Main y Kinzig fundamentalmente, lo que inevitablemente les llevaría al recuerdo de su propia infancia. En el prefacio a la edición de 1819 se anuncia que se ha am-

pliado geográficamente la búsqueda de cuentos a los principados de Münster y Paderborn, cuyo dialecto les resulta a los Grimm especialmente apropiado para el género, la Sajonia Baja, que ha conservado bastante más material que la mayoría de las áreas, Austria y Bohemia.

Un último aspecto destacable es el de los informantes. Para quienes, como los Grimm, tienen en la fidelidad de las transcripciones un compromiso de inicio, contar con personas que posean las cualidades propias de un buen narrador era fundamental. La más famosa de todos los informantes es Dorothea Viehmann, *Frau Viehmann*, una viuda de origen francés que vendía productos de la huerta de la aldea de Zwehr en el mercado de Kassel. *Frau Viehmann* falleció en 1816. El agradecimiento y el cariño de los hermanos hacia ella se demuestra en la portada de la edición de 1819, donde figura el grabado realizado por el hermano Ludwig de un retrato de la anciana. (Hürlimann, 48). En el prólogo de 1812, se señala que el mundo de los cuentos es el de los que se han quedado en contacto con la naturaleza: pescadores, molineros, etcétera (Tatar, 254). Los datos que ofrecen las notas de la colección, sin embargo, restan importancia a las gentes del campo como informantes y señalan más al entorno familiar y social de los Grimm. Aparte de Dorothea Viehmann, que aportó una cantidad enorme y valiosa de material, y de la niñera de la familia Wild, que posteriormente sería la familia política de Wilhelm, el resto de la lista de informantes pertenece a su círculo más inmediato: la propia familia Wild, María Hasenpfly, amiga de la familia, las hermanas Hülshoff o Friederick Mantel, amigo de Brentano. Como fuera, la colección de los Grimm sentó indiscutiblemente las bases de la forma de los cuentos, de modo que la definición de estos remite a los presentados por los dos hermanos gemelos. Así lo afirma André Jolles:

Hoy se reconoce como cuentos de hadas o *Märchen* a una creación literaria que, dicho de una manera general, coincide con lo que se nos da en los *Cuentos para niños* de los hermanos Grimm. Son estos cuentos los que dan pauta para juzgar manifestaciones análogas (Volosky, 78).

1.2. Bío-bibliografía de los Grimm

Va siendo el momento de conocer más detalles biográficos y bibliográficos de los Grimm. Philipp Wilhelm Grimm, abogado y pastor luterano, y Dorothea Zimmer tuvieron siete hijos, de los que tres fallecieron a los pocos años de su nacimiento. El mayor de ellos era Jacob Ludwig Karl Grimm, que nació el 4 de enero de 1785, en Hanau. Un año después, el 24 de febrero y también en Hanau, nace su hermano Wilhelm Karl. Ese 1786 fallece Federico II el Grande, creador de la Confederación de los tres electorados (Prusia, Sajonia y Hannover). En 1791 la familia se traslada a la localidad de Steinau, donde el padre habrá de desempeñar las labores de juez de distrito y secretario del ayuntamiento. En esa ciudad con un castillo en el medio transcurrieron los primeros años de sus vidas en una casa, en la actualidad convertida en museo. En 1796 fallece el padre y Dorothea solicita ayuda a una de sus hermanas, camarera en la corte de Landgraviato, en Kasel, lugar de procedencia de la familia materna. Jacob y Wilhelm se trasladan a Kassel a estudiar bachillerato, de donde partirán hacia la Universidad de Marburg para estudiar Derecho, Jacob en 1802 y Wilhelm al año siguiente. En 1805, Friedrich Karl von Savigny requiere a Jacob como ayudante, le insta a que abandone la carrera y se traslade a París a estudiar manuscritos jurídicos medievales en la Biblioteca Nacional. Por su cuenta, Jacob comienza a interesarse por la literatura medieval alemana. Por su parte, Wilhelm concluye la carrera de Derecho en 1806 y, con Jacob de vuelta de París en Kassel, donde comienza a trabajar en el Departamento de Defensa, dan inicio a la recogida de cuentos populares.

El 14 de octubre de ese año, Napoleón derrota a Prusia en Jena y Auerstadt, dicta la abolición de las instituciones del régimen anterior y crea el reino de Westfalia, al que incorpora Kassel, para el que designa a su hermano Jerome como rey. Ante la reestructuración territorial y la ocupación francesa, Jacob deja su cargo en el Departamento de Defensa, abandona la carrera de Derecho y se centra en el estudio de la literatura medieval alemana. En 1808 fallece Dorothea Zimmer y Jacob

se hace cargo económicamente de sus hermanos, por lo que debe aceptar el puesto de Director de la Biblioteca Real del rey de Francia en Wilhelmshöhe. Tres años después, en 1811, aparecen las primeras obras de ambos hermanos: Jacob ve publicado su libro *Sobre la poesía trovadoresca de la Edad Media Alemana* y Wilhelm, *Cantos heroicos daneses*. El 18 de octubre de 1812 datan el prefacio al primer volumen de la primera edición de los *Kinder und Hausmärchen*. Al año siguiente, tras la batalla de las Naciones en Leipzig, el príncipe elector de Hesse recupera sus territorios y pide a Jacob que ejerza funciones de diplomático, por lo que debe regresar a París, donde participará en el Congreso de Viena y entrará en contacto con Metternich, Hardenberg y von Humboldt. Mientras tanto, Wilhelm acepta el cargo de secretario de la biblioteca del príncipe elector de Kassel, en el que permanecerá hasta 1829. Jacob, tras un año en París, regresa a Kassel y acepta el cargo de segundo bibliotecario junto a su hermano.

Tras el reencuentro, sus investigaciones avanzarán y se suceden las publicaciones tanto individuales como conjuntas: entre 1813 y 1816 editan tres volúmenes de la revista *Silvas*, sobre textos poéticos alemanes antiguos; en 1815 sale a la luz el segundo volumen de los *Kinder...*, *El pobre Heinrich* y *Canciones de la Edda antigua*; Wilhelm publica *Tres cantos heroicos escoceses antiguos* y Jacob, la primera edición de *Silva de romances viejos*, dedicados a la poesía popular española.⁵ En 1816 aparece la primera parte de *Leyendas alemanas*, cuya segunda entrega será publicada dos años más tarde. Ese mismo año, Jacob es encargado de la recuperación de los manuscritos prusianos llevados a Francia. En 1819 aparece la segunda edición de los *Kinder und Hausmärchen* y ambos hermanos reciben el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Marburg.

⁵ Jacob conocía perfectamente el español, así como las lenguas germánicas antiguas, francés, latín, lenguas eslavas, checo y esloveno. Para Schlegel, el espíritu nacional de la literatura española resulta ser por su profundidad y persistencia el primero del mundo (Tollinchi, 812).

Este año es importante porque da inicio una de las obras fundamentales en la bibliografía de Jacob: la *Gramática alemana*, en la que trabajaría hasta 1837 y que supone el origen de la filología alemana.⁶

En 1821 fallece el príncipe elector de Hesse, Wilhelm I, al que sucederá su hijo, Wilhelm II. Este cambio supondrá también un cambio en la política y en la relación de los Grimm con el poder del principado. Un año después aparece el tercer volumen de los *Kinder...*, dedicado a las anotaciones de los cuentos. En 1825, Wilhelm contrae matrimonio con Dorothea Wild, con la que tendrá tres hijos. En 1826 firman conjuntamente *Cuentos irlandeses de elfos*. En 1828 Wilhelm publica *Cantos heroicos alemanes* y Jacob, la segunda edición de *Silva de romances viejos*. En noviembre del año siguiente, ambos renuncian a sus cargos de bibliotecarios en Kassel y son requeridos por la Universidad de Göttingen para hacerse cargo de una cátedra y de la biblioteca. Es esta una época especialmente fructífera para Wilhelm: aparece su edición del *Cantar de los Nibelungos*, en 1829, su estudio sobre *La leyenda heroica alemana, Gräve Ruodolf*, donde se relaciona la poesía épica alemana con las Cruzadas, y, un año después, la edición del *Poema de Hildebrand*, la obra literaria alemana más antigua, de alrededor del año 800.

Comienza con 1830 una etapa convulsa en la política europea: la intervención francesa provoca enfrentamientos entre el pueblo y el gobierno, que desembocan en el asalto a la *Hauptwache* de Frankfurt en 1832 y, un año después, la promulga-

⁶ Es esta una monumental obra de estudio comparativo sobre las lenguas germánicas entre sí y estas con las clásicas. En la segunda edición, de 1822, aparece por primera vez la Ley de Grimm, que va a ser fundamental no solo para la lingüística germana sino para la filología en general. Dicha ley establece las características del conjunto de cambios más importantes que afecta al consonantismo y especialmente al sistema de oclusivas en el proceso de individualización de las lenguas germánicas respecto de las restantes lenguas indoeuropeas. En concreto, crea un sistema de rotación consonántica entre las oclusivas sordas protoindoeuropeas y las fricativas sordas germánicas. Es el fundamento de toda la tarea lingüística histórica posterior, aunque también ciertamente llena de excepciones.

ción de una nueva constitución en Göttingen. Por el contrario, la actividad intelectual se muestra lanzada ese 1830, año de la muerte de Goethe, como lo demuestra el hecho de que la producción de libros en Alemania aumentara un 150 % respecto al año anterior. En 1832, Jacob abandona definitivamente su actividad bibliotecaria para centrarse en la investigación. En 1834 publica *El zorro Reinecke* y al año siguiente, junto con Wilhelm, *Mitología alemana*, cerrando así un ciclo de obras sobre material antiguo europeo con el que buscaban una «reserva de temas» que sirviera de fuente de la literatura moderna. Desde 1835, y hasta 1837, Wilhelm desempeña en Göttingen labores de bibliotecario auxiliar, catedrático extraordinario y catedrático numerario. En 1837, año en que aparece la tercera edición de *Kinder und Hausmärchen*, fallece el rey Wilhelm y es sucedido por Ernest August II de Hannover, que no jura la constitución del 33 y suspende las funciones del Parlamento. La situación política provoca que, hasta el final de la década, solo vea la luz el trabajo de Wilhelm *Roulantes liet*. Ambos hermanos firman el «Manifiesto de los siete», en el que se rechazan las maniobras del rey Ernest August. Todos los responsables del manifiesto son expulsados de la Universidad y Jacob, junto con F. Ch. Dahlann y G. G. Gervinus, es desterrado de Hannover. Regresa a Kassel, adonde pronto le seguirá su hermano, y ahí recibe la propuesta de Moritz Haupt y de los editores Reimers y Hitzel para llevar a cabo el *Diccionario histórico alemán*.⁷

En 1840, además de aparecer la cuarta edición de los *Kinder*, muere el rey de Prusia, Wilhelm III, y es sucedido en el trono por su hijo, Friedrich Wilhelm IV, amante de las letras, llamado «el romántico en el trono». La suerte de los Grimm cambia: Jacob es nombrado miembro de número de la Academia de Ciencias de Berlín y accede a la Universidad de esa

⁷ Es esta una obra lexicográfica, con definiciones semánticas según el uso específico de las palabras en obras literarias alemanas, que se citan, usadas en su contexto. Los Grimm verán acabados los tres primeros tomos (1854, 1860 y 1862) de los dieciséis finales. Para Tollinchi, esta obra magna «inaugura la lexicografía moderna» (646).

ciudad. Wilhelm le sigue y ocupará una cátedra en dicha universidad hasta 1852, cuando decide abandonarla para centrarse en el proyecto del *Diccionario histórico alemán*. En 1843 ve la luz la quinta edición de los *Kinder...* En 1846 y 1847, Jacob dirige las dos primeras reuniones de germanistas. En 1848, además de publicar *Historia de la lengua alemana*, bajo la idea de que la unidad histórica de un pueblo viene determinada por su unidad lingüística, Jacob forma parte en Frankfurt de los seiscientos diputados de la Primera Asamblea Nacional Alemana, adscrito al partido de los Pequeños Alemanes. La abandona en octubre de ese mismo año por considerar que los intereses que defiende la Asamblea son más territoriales que nacionales. En 1850 aparece la sexta edición de los *Kinder...*, definitivamente formada por los 201 cuentos y diez leyendas religiosas infantiles de las primeras ediciones más veintiocho cuentos. Estas 239 narraciones configuran también la séptima edición, la de 1857, que será la última publicada en vida de los hermanos Grimm: dos años después de esta última edición fallece Wilhelm y en 1863, de una apoplejía fulminante, Jacob.

1.3. Teoría de los Grimm sobre los cuentos

Llegados a este punto solo queda analizar cuáles son las aportaciones teóricas que los Grimm dejan a la posteridad de la nueva disciplina por ellos abierta. Son estas ideas que tuvieron cierta fortuna durante los años inmediatamente posteriores, con Max Müller o Hahn, pero que enseguida serían criticadas y olvidadas. En cierta medida, como ocurre con el resto de las disciplinas humanas, fueron cayendo en descrédito cuando cayó en descrédito el espíritu romántico que las había puesto sobre el tapete del pensamiento. Siguió la partida, pero se cambió el juego.

Para comprender cabalmente la aportación de los Grimm a los estudios del cuento popular, hay que profundizar en las ideas románticas del *Volksgeist*, primero, y del mito después. *El espíritu del pueblo* o *Volksgeist* (concepto paralelo al *Zeitgeist* o *espíritu de los tiempos*) surge como rechazo a la visión aristocrática de la

cultura de la que los románticos acusan a la tradición europea de la Edad Moderna. El siglo XIX identifica cultura y pueblo. Este *Volksgeist* es inmanente al pueblo y se confunde sin problema con la vida material de la comunidad. Su carácter inmanente obliga a considerarlo propio y exclusivo de cada pueblo. Este es un punto importante para comprender el nacionalismo romántico y, en concreto, el alemán. Su relación con la vida material coloca en primera línea el estudio de manifestaciones sociales antes postergadas: lenguaje, costumbres, la vida artesanal, música o literatura popular, etcétera. El *Volksgeist* asegura la unidad de sentimiento y de acción de la comunidad. Provoca la configuración del pueblo como sujeto de un desarrollo que es, a la vez, quehacer presente de la comunidad y su historia, si es visto retrospectivamente (Tollinchi, 801). Savigny lo toma como motor de la jurisprudencia. Fichte lo utilizará en su arenga política y nacionalista. Herder está interesado por lo lingüístico, lo folclórico y lo mitológico de este espíritu.

Del mismo modo que los descubrimientos filológicos habían ampliado enormemente el campo de trabajo lingüístico, las consecuencias de dichos descubrimientos ampliaban la mira hacia el origen de otras disciplinas. El mito se revitaliza porque se descubre que había más cosas antes que la Biblia, Grecia y Roma. Si se conoce poco a poco que, además, este legado oscurecido por el tiempo está dotado de señas de identidad en que poder apoyar identidades modernas, entonces el mito se hace doblemente atractivo. A comienzos del siglo XIX, la visión romántica del mito, incluso la vía por la que dicha visión iba a ser pronto superada, queda abierta con la publicación en el mismo año, 1810, de dos obras fundamentales: *Historia de los Mitos del Mundo Asiático*, de Joseph Görres, y *Simbología y Mitología de los Pueblos Antiguos*, de Friedrich Creuzer. Esta visión romántica del mito puede resumirse en tres aspectos: el mito es la suma de sabiduría mística y religiosa, posee un valor simbólico y es manifestación de la época de unidad entre el hombre y Dios (esta última, idea de Schelling). Pero el mismo Creuzer es el primero en plantear la división entre mito y símbolo en una idea que va a ser respaldada por

Herder y continuada después por muchos otros, entre los que se encuentran los Grimm. Herder, que escribió sobre casi todos los temas, no tiene un título concreto dedicado al mito, pero lo convierte en el centro mismo de su visión del mundo, de modo que el mito está presente en todas sus obras. A Herder, que representa un punto de encuentro entre las visiones ilustrada y romántica del mito, le interesa la mitología como parte de la cultura nacional y popular, pero no por sí misma (Meletinski, 2001, 15). Siguiendo a Schelling, Herder afirma que «el mito no es sino otra forma más de expresar la nostalgia por la unidad perdida» (Tollinchi, 1010). Pero una forma de expresión que requiere un estudio autónomo, al margen de enfoques racionalistas y cristianos. El mito no puede separarse de la religión, la lengua o la historia de una nación. Herder rechaza la visión alegórica del mito. Se precisa la mirada del mitólogo, un estudioso que siga al mito a través de su transmisión.

Los Grimm también rechazan esta visión romántica mística del mito. Para ellos, el mito auténtico vive aún sumergido en los cuentos y en las epopeyas de cada país, con lo que se enfrentan a la unidad del mito de la teoría mística. El mitólogo, el especialista del mito, ha de existir y su foco de atención ha de ser la mitología autóctona. En el fondo, plantean seguir con el mito el mismo método comparatista que los lingüistas siguen con la lengua indoeuropea. Y de aquí surgen las dos teorías que serán la aportación científica al estudio del cuento de los hermanos Grimm: la teoría de los mitos destruidos y la teoría indoeuropea.

Los cuentos populares son, para los Grimm, el último eco de los antiguos mitos de los pueblos europeos que, al desmembrarse llevan en el fondo de sus idiomas los gérmenes de su mitología ahí donde han emigrado. Los mitos se han desarrollado y transformado en los cuentos populares:

Los elementos míticos parecen pequeños pedazos de una joya rota que están esparcidos sobre la tierra, todos cubiertos de yerba y flores, y solo puede descubrirlos el más agudo observa-

dor. Su significado se ha perdido desde hace mucho tiempo, pero todavía se siente e imparte valor al cuento, mientras satisface el placer natural en lo maravilloso (Grimm, 1992, 26).

En este fragmento se encuentra respuesta a muchas de las claves planteadas: la degeneración del mito en el cuento; la necesidad del mitólogo, el *agudo observador* que estudie este proceso; el rechazo al valor simbólico del mito, ante la pérdida de su significado; y la constante del valor estético de los cuentos, que parece siempre pasar desapercibida a la crítica posterior. Acerca de cuál es el origen de ese patrimonio común constituido por los antiguos mitos, la respuesta solo puede ser la mitología germana:

Se nos preguntará dónde comienzan las líneas más extremas de la propiedad común de los cuentos, y cómo se ordenan los grados de afinidad. Las líneas extremas limitan con las de la gran raza que comúnmente se llama Indogermana, y las relaciones se trazan en círculos constantes y estrechos alrededor de los establecimientos alemanes, de alguna forma en la misma proporción en que detectamos la propiedad común o especial en las lenguas que pertenecen a naciones específicas (Grimm, 1992, 25).

De ese modo, los Grimm dejan establecidos varios principios: el estudio de los cuentos debe ir unido al estudio de los mitos germanos puesto que en ellos han sobrevivido los elementos anteriores a la conversión de los alemanes al cristianismo (Volosky, 44); los rasgos comunes de los cuentos quedan justificados una vez establecido el origen único ario; la relación entre las lenguas y los mitos es tal que su método de estudio puede ser análogo; y, por último, los préstamos de otros pueblos de rasgos de los cuentos son excepciones aisladas, que han de ser rápidamente localizadas y aminoradas. Queda abierta una vía de estudio que va a ser fundamental para lo que resta de siglo, la mitología comparada de Müller. Y aunque los datos recogidos con posterioridad demuestren los errores de esta perspectiva, la relación entre los mitos y los cuentos queda establecida como una de las cuestiones irremediablemente

afrontadas por todos los investigadores del género hasta la actualidad.

1.4. Conclusión

La bibliografía que han provocado los hermanos Grimm es amplísima. Es prácticamente imposible encontrar un aspecto de sus personalidades y de sus variadísimas aportaciones intelectuales que no haya sido objeto de estudio. Sin embargo, y salvo excepciones (como Lüthi), se echa en falta en estas aproximaciones alguna que incida en la intencionalidad estética que movió a los hermanos a acercarse al mundo de la literatura popular. Y es una lástima porque no son pocas las referencias a este aspecto que aparecen en sus escritos. Para los Grimm, «todo lo que rodea al cuento es extraordinario» (Tatar, 253); y aunque en ocasiones, quizás apremiados por una tradición que todavía seguía fuertemente presente en la intelectualidad de su época, apelan a una especie de irracionalidad inexplicable para justificar su admiración por este género, como cuando afirman en el prefacio al primer volumen de 1812 que «los cuentos nos gustan sin saber por qué; donde existen, nadie se plantea si los cuentos son poéticos o vulgares» (Tatar, 1987, 253), es cierto también que son muchas las referencias a esa atracción estética que los cuentos provocan al mero lector. «Los cuentos gustan donde gusta la poesía y la imaginación resiste a las ‘perversidades’ de la vida» (Tatar, 254). La relación entre belleza y vida que muestran los cuentos no pasa desapercibida en ningún momento para los Grimm. Ven reflejadas en ellos la mayoría de las acciones básicas de la vida real (padres que se desprenden de sus hijos a causa del hambre, niños abandonados que saben sobrevivir en medio de las dificultades del bosque...) y ven en la naturaleza cambiante de los cuentos la naturaleza cambiante de la vida misma. Se atreven a valorar la versión final del cuento ofrecida en sus colecciones, como cuando Wilhelm afirma con rotundidad, respecto a las del volumen segundo de 1815, que «este volumen contiene cuentos más potentes» (Tatar, 261). Este gusto estético por el cuento, innegablemente en consonancia con el

movimiento romántico, ha quedado arrumbado para la crítica posterior debajo de su labor como recopiladores o pioneros de los estudios científicos. Y, sin embargo, puede que sea la mayor aportación que Jacob Ludwing Karl y Wilhelm Karl Grimm realizaron a la historia de los cuentos populares.

CAPÍTULO 2

MITOLOGÍA COMPARADA

2.1. La importancia de lo indoeuropeo

Queda ya explicado el tremendo impacto que supuso el descubrimiento de la lengua indoeuropea, cuyos primeros acercamientos vinieron de la mano de William Jones hacia 1789. Friedrich Schlegel vulgariza las ideas de Jones con *Sobre la lengua y la sabiduría de los indios*, y Herder en *El más antiguo documento de la raza humana* ya plantea que en las ideas religiosas de los pueblos de Asia, Egipto y Grecia se encuentran los archivos de la creación del mundo (Ries, 102). Casi inevitablemente, el estudio de las religiones primitivas se hace un hueco importante entre las distintas disciplinas y queda planteado el problema de la mentalidad primitiva como un ingrediente necesario para muchos de los posteriores acercamientos a la literatura popular. La mitología comparada trabajará sobre textos religiosos antiguos no tanto para comprender el pensamiento de aquellos hombres como para establecer una base, de carácter lingüístico, sobre la que levantar sus argumentos. Tendrán que llegar las escuelas de antropólogos para que el pensamiento primitivo se convierta en eje fundamental de las investigaciones. Pero hasta ese momento, la mitología comparada, también llamada mitología prehistórica o escuela védica, va a ser la corriente que va a capitalizar el eufórico optimismo del que gozan a mitad del XIX los estudios humanos.

2.2. Componentes de la mitología comparada

La amplia nómina de estudiosos de la mitología comparada posee unos rasgos comunes clarificadores para la comprensión de sus planteamientos. El primero de ellos es su relación con Franz Boop, bien como alumnos, en el caso de Angelo de Gu-

bernatis y Müller, bien como traductores de su obra, vertida al francés por Breal en 1867. Otro rasgo significativo es la diversidad de sus formaciones y ocupaciones profesionales, así como el extenso espacio geográfico que estas les llevarán a abarcar y que les posibilita estudios específicos de las más distantes zonas.⁸

Esta variedad de formación y movilidad manifiesta la inquieta personalidad de la mayor parte de ellos, que se traduce también en la enorme cantidad de iniciativas y de obras emprendidas.⁹ Son todos escritores prolíficos: las obras de Fiske completan veinticuatro volúmenes y las tres series de las que consta la edición de *Libros sagrados de Oriente* (1879-1900), llevada a cabo por Müller, se acerca al centenar. La mayor parte de estos estudiosos cuenta entre sus obras alguna relativa a la gramática, historia de la literatura o diccionario de las lenguas que acapararon su atención.¹⁰

Paralelamente, un grupo de mitógrafos románticos se preguntan por la religión primitiva de la humanidad y la transmisión del mensaje religioso, orientando sus miradas hacia los textos sagrados del *Avesta* y el *Veda*. Esta corriente, en la que figuran los

⁸ Brinton, médico y etnólogo, se centra en las culturas sudamericanas; su colega Ehrenreich viajó por Brasil, la India, Egipto y los Estados Unidos, preocupado por la religión de las tribus autóctonas; von Hahn fue cónsul general de Syra, lo que le permitió el estudio de Albania; Frobenius es un explorador que organiza cerca de una decena de expediciones por todo el continente africano; Dasent conoció a fondo los países escandinavos. Incluso se encuentra entre ellos un sacerdote, George William Cox.

⁹ Ploix fue el presidente de la *Sociedad de Tradiciones Populares* en Francia; Brinton funda su propia editorial para publicar obras originales de estudio sobre las lenguas y literaturas de las razas primitivas americanas; Gubernatis funda hasta tres revistas: *Revista Oriental* (1867-1868), *Boletín de estudios orientales* (1876-1877) y *Cordelia* (1884-1894). Mención aparte merece Müller, que gozó de fama mundial entre el gran público, al que aficionó al gusto por la mitología y la gramática comparadas.

¹⁰ Este hecho, que tampoco debe pasar desapercibido, se ejemplifica con trabajos como la *Gramática de la lengua cakchiquel de Guatemala* (1884) de Brinton, la colaboración de Dasent en el *Diccionario islandés* de Cleasby, la *Historia de las literaturas del sánscrito antiguo* (1860) de Müller y la *Historia universal de la literatura* de Gubernatis, que consta de dieciocho volúmenes y apareció entre 1882 y 1885.

nombres de Charles Dupuis, Arnold Kanne, G. Welcker y Christian G. Heyne, se extenderá hasta finales del siglo XIX, cuando la mitología comparada haya perdido su crédito, y dejará abierto el camino a los nuevos estudios etnográficos. En este grupo destaca Karl Otfried Müller (1797-1840); ya avanzando el siglo, se encuentran el traductor del *Avesta*, James Darmesteter (1849-1894), Emile Burnouf (1821-1907) y Michel Julius Alfred Bréal (1832-1915). Pero ya Burnouf insta a usar sanamente la filología comparada al servicio de la historia de las religiones y Bréal intenta corregir la ortodoxia de la mitología comparada, a la que siguió, dándole más importancia a los problemas de sentido (Ries, 104-105). Las divergencias entre Burnouf y su discípulo Müller son de base y radican en la distinta aceptación o rechazo del concepto de *nomina sunt numina*. Para Burnouf es inaceptable identificar las doctrinas antiguas a partir de los nombres.

La obra y personalidad de Müller arrastra tras de sí a varios investigadores de distintos países. Es el caso de estudiosos como George William Cox, el también inglés George Webbe Dasent (1818-1896) y el alemán Hans George von Hahn (1811-1869). Alrededor del último cuarto de siglo, y a la par que la aparición de las primeras y muy fuertes críticas a las conclusiones y método de la mitología comparada, se van sumando también trabajos de nuevos estudiosos. El norteamericano John Fiske (1842-1901), el peculiar Angelo de Gubernatis (1840-1913) y Daniel Garrison Brinton (1837-1899). Ya dentro del siglo XX, destacan Antoine Meillet (1886-1936) y Joseph Vendryes (1875-1960).

2.2.1. LA CORRIENTE ALEMANA

Los grandes iniciadores de la mitología comparada son alemanes aunque, por la vinculación de Müller con Oxford, suelen establecerse dos corrientes: la inglesa de Müller y la alemana de Franz Felix Adalbert Kuhn (1812-1881) y Wilhelm Schwartz (1821-1899). La distinción mencionada no se basa únicamente en razones geográficas sino que obedece, dentro

de un patrón teórico común, al distinto énfasis que unos y otros ponen en ciertos aspectos. Así la corriente alemana, partiendo como Müller de la importancia de los fenómenos naturales para la formación de los mitos, insiste en aquellos de carácter excepcional y aterrador, como el trueno, el rayo o las tempestades, a diferencia de Müller que ve más significativo el curso del sol, aurora y crepúsculo sobre todo. Es curioso que, en ocasiones y siguiendo los mismos principios teóricos, uno y otro autor lleguen a conclusiones casi antagónicas.¹¹

Les une, en cambio, su interpretación de los dioses como símbolos de la naturaleza, mediante un proceso contrario a los románticos, derivado de concepciones no metafísicas sino referentes a lo sensible (Meletinski, 2001, 21). A pesar del magisterio de los Grimm, sus continuadores no van a observar exclusivamente la mitología germánica sino que van a ponerla en relación con la indoeuropea. Es el camino que emprende otro discípulo de los Grimm y de Kuhn, Johann Wilhelm Mannhardt (1831-1880).

2.2.2. CORRIENTES HETORODOXAS

Inmediatamente después de la aparición de las ideas de Müller son muchos los autores que, aprovechando el camino abierto, prefieren establecer su propia ruta. Son los casos de Bergaigne, Clermont-Ganneau y Forchhammer.

Entre finales del XIX y comienzos del XX, la corriente predominante de pensamiento acerca del cuento folclórico se había alejado definitivamente del método comparativo. No solo eso sino que, como se verá, los ataques a la mitología comparada y la ridiculización de sus conclusiones parecían ser obligados para cualquiera que afrontara estos estudios. Por contra,

¹¹ Sirva como ejemplo la interpretación del término *Erinyes*, del sánscrito *Saranyin*: mientras para Müller esta palabra equivale a la 'luz del sol,' a 'la aurora', para Kuhn lleva a la idea de 'nube oscura, tormentosa' (Amor, 723). Este tipo de incongruencias, bastante frecuentes, sirven con razón de argumento para los críticos de la mitología comparada.

todavía puede encontrarse a los últimos investigadores que, ajustando un tanto sus interpretaciones, siguen basándose fundamentalmente en los postulados de esta corriente. Es el caso de Leon V. Frobenius con *Cuentos de Kordofan* (1923) y, sobre todo, Paul Ehrenreich.

Las ideas de Ehrenreich, fundamentalmente recogidas en *Mitos y leyendas de los antiguos pueblos sudamericanos* (1905) y *Mitología universal* (1910), suponen el esfuerzo más reconocible por adecuar el método de la mitología comparada a los nuevos avances de la teoría del cuento folclórico. Ehrenreich matiza alguna de las ideas de sus antecesores del XIX, aceptando que la diseminación de los cuentos folclóricos proviene de diversos centros. Pero cree que los relatos de los distintos pueblos son esencialmente los mismos porque dicen las mismas cosas, y pone su empeño en lo que él considera la verdadera tarea del investigador: el significado de los contenidos de los cuentos. Para ello, precisa la forma más simple del relato, llamadas *naturmythologisches Märchen* o *Urmären*, como se verá, pretensión de algunas otras escuelas de investigación. Ehrenreich se aleja pues del estudio filológico de los relatos para afrontar un estudio más psicológico, pues observa en el desarrollo de los distintos cuentos el cumplimiento de ciertas leyes de asociación. Admite también, y a diferencia de los anteriores mitólogos comparatistas, el desarrollo paralelo de todas las culturas. Pero sus conclusiones finales se aproximan claramente a las de la corriente mitológica: las expresiones míticas están causadas por el descubrimiento de los fenómenos naturales. Destaca de entre ellos el sol, la luna y algunas estrellas y constelaciones, pero para él la luna es la más importante.¹²

¹² Para ejemplificar estas conclusiones baste el siguiente planteamiento. La observación de la forma creciente o menguante de la luna sugirió a los antiguos, por asociación, los siguientes motivos: ennegrecimiento de alguna persona o animal, esconderse o ausentarse tres días, cortar una cabeza con una hoz, sustituciones o disfraces, entre otros. Cuando se encuentra en algún cuento alguno de estos motivos, el significado de los mismos debe ser puesto en relación con el mencionado fenómeno astral (Thompson, 1972, 489-490).

Mención aparte merece el parisino Georges Dumézil (1898-1986), cuya trayectoria metodológica bien podría llevar a incluirlo en alguna de las siguientes corrientes; sin embargo, su relación con lo indoeuropeo y con alguno de los componentes destacados de esta corriente (Bréal o Meillet) legitima su presencia aquí. Dumézil observa en los mitos, en la religión y en otros fenómenos culturales indoeuropeos una estructura trifuncional: la del poder de la sabiduría y lo sagrado, la fuerza guerrera y la capacidad productiva. Su tarea, en una primera etapa, se basa en la comparación de antiguos mitos indoeuropeos a los que interpreta bajo la luz de la mitología de Müller. No obstante, a partir de los años cincuenta, Dumézil modifica su trayectoria hasta el punto de ser considerado por Meletinski como «un precursor de Lévi-Strauss» (2001, 70). Esta afirmación se basa en el intento de Dumézil de convertir el mencionado modelo funcional tripartito en un instrumento de clasificación y análisis de la sociedad, aunque Lévi-Strauss centre su atención en la dinámica estructural y en las variaciones de los mitos y Dumézil se encamine hacia una única configuración estática, como una especie de prototipo muy antiguo de lo indoeuropeo.

2.3. Bío-bibliografía de Max Müller

Matizaciones aparte, la mitología comparada posee una cohesión teórica y su figura más relevante es Friedrich Maximilian Müller. Müller nace en Dessau, en 1823, pero su vida está muy relacionada con Oxford, donde muere en 1900 y donde en 1869 se creó, para ser ocupada por él, una cátedra de gramática comparada. Formado en sánscrito en Leipzig, donde coincide con Schelling, y en la escuela de Burnouf, en París, donde inicia su traducción del *Rig Veda*, en 1846 llega a Inglaterra y dos años después se instala definitivamente en Oxford. Además de los *Libros sagrados de Oriente*, destaca la edición en seis volúmenes del *Rig-Veda* entre los años 1849 y 1865. De entre su extensísima obra sobresalen *Lecturas sobre la ciencia del lenguaje*, en dos volúmenes y de 1864, *Mitología compara-*

da (1856) y *Ensayos escogidos sobre lenguaje, mitología y religión* (1881).¹³ Su traducción de los *Upanishad* en 1844 y su edición crítica del *Rig Veda* sientan las bases de estudio de la mitología comparada.

2.3.1. LOS TEXTOS SAGRADOS

Los *Vedanta Sutras*, junto a los *Upanishads* y el *Rig Veda*, constituyen la revelación comunicada oralmente por Dios a los sabios del pasado, denominada por ellos *sbruti* («lo escuchado»). Los *Upanishad* son un conjunto de alrededor de ciento cincuenta textos de extensión variable (entre una y cincuenta páginas) escritos en su mayoría en una prosa poética y oscura. *Upanishad* significa ‘sentarse junto al maestro’, es decir, reunirse sus discípulos en torno a él. Aunque la creencia hindú los data hacia el 3200 a. C., los *Upanishad* más antiguos serían compuestos hacia el siglo VI a. C. Autores como James afirman que estos textos surgieron como reacción a la enseñanza sacrificial de los *brahmanes* (81). Como sea, parece claro que los *Upanishad* son producto de un grupo de místicos que buscaban establecer una «vía del conocimiento» que permitiera alcanzar la identificación completa con el *brahman*. Solo a partir de esta identificación es posible liberarse de las condiciones restrictivas de la vida y alcanzar la *moksa*, equivalente al ideal budista o *nirvana* (James, 80-81). Los *Upanishad* están dotados de un carácter más filosófico que el resto de los textos védicos, pero pronto fueron incorporados al canon védico para conferirles autoridad.

Los textos sagrados de las religiones orientales pertenecen a otra categoría distinta respecto al islam, el judaísmo y el cristianismo, que se basaban en la idea de la revelación divina.

¹³ En la edición española de *Mitología comparada* aparecen distintos artículos, reseñas y conferencias, algunos de ellos de interés para el estudio del cuento folclórico: «Cuentos y tradiciones populares» (1863); «Cuentos zulús» (1867); «Cuentos nórdicos» (1859) sobre la obra de Dasent *Popular tales from the Norse*; y la conferencia «La emigración de las fábulas» (1870), fundamental para conocer la teoría de la transmisión de los cuentos según la mitología comparada.

Así, los *Vedas* indios (*veda* significa ‘conocimiento’) se componen de cuatro colecciones de textos o *sambitas* más enfocados hacia el desempeño de las funciones sacerdotales. Estas cuatro colecciones son el *Rig Veda*, el *Yajur Veda* (acerca de los sacrificios), el *Sama Veda* (cánticos) y el *Atharva Veda* (conjuros), complemento del *Rig Veda*. El *Rig Veda* es el más sagrado y el más antiguo de los cuatro y está compuesto, en sánscrito, de himnos dedicados a los dioses. Fueron recopilados alrededor del 1000 a. C. aunque pudieron ser compuestos varios siglos antes, en la Edad de Bronce, entre el 1700 y el 1100 a. C. Hasta el XI d. C. en que fueron puestos por escrito, se difundieron por tradición oral para preservarlos de caer en manos indignas.¹⁴ El *Rig Veda* está formado por algo más de mil himnos, organizados en diez libros o *mándalas*.

2.4. Ideas de la mitología comparada

La mitología comparada parte de una confianza absoluta en el alcance de las posibilidades de la filología comparada. Respecto a ella, dice Max Müller:

Ha puesto en nuestras manos un telescopio de tal poder, que, allí donde antes no percibíamos más que nebulosidades confusas, descubrimos ahora formas y contornos precisos. Más aún: nos ha permitido oír, si así puede decirse, testimonios contemporáneos de esas lejanas épocas (1988, 19).

Este *telescopio filológico* de Müller trabaja con dos *lentes*: el sánscrito y el *Rig-Veda*. La importancia del sánscrito para la mitología comparada radica en ser, de todos los dialectos arios, el menos evolucionado, el más cercano a la lengua primitiva, en una relación similar a la del latín y el italiano actual. La comparación de un mismo término en sánscrito, en griego, en latín o en gótico, lleva por inducción a la lengua, y a través de

¹⁴ Para los sacerdotes brahmánicos era importante mantener en cierto secreto las revelaciones del *Rig Veda* no en calidad de verdad revelada sino porque transmitía trascendental información sobre su poder sagrado (James, 235).

ella al pensamiento, de aquella primitiva raza aria.¹⁵ Para Müller, el lenguaje es una expresión fonética de los actos y un testigo irrefutable para el conocimiento de los tiempos prehistóricos. Como posteriormente se insistirá, la mitología se convierte en el lenguaje defectuoso que el hombre primitivo utilizaba para hablar de la divinidad. El segundo gran elemento es el *Rig-Veda*, que es la suprema autoridad de la religión brahmánica, que tiene en su origen divino y en la infalibilidad de sus tradiciones el artículo más importante de fe. El *Veda* es el sustrato del bramanismo, el budismo y el zoroastrismo. En los *Vedas* se halla la verdadera teogonía de la raza aria, *todo un mundo de mitología primitiva, natural e inteligible*:

El descubrimiento de la mitología de los Vedas ha sido para la mitología comparada lo que el descubrimiento del sánscrito para la gramática comparada (Müller, 1988, 69).

A Müller se le considera el fundador de la historia comparada de las religiones (Ries, 106). Para él, la religión nace de un sentimiento de dependencia, de una intuición de la divinidad que no trae consigo la idea de unicidad o de pluralidad de dioses. Por eso plantea el henoteísmo o creencia en un dios que puede ser diferente para cada persona.

Partiendo de estas bases, la mitología comparada llega a las siguientes conclusiones: durante el periodo mítico, todas las palabras en su origen eran apelativas pues expresaban uno de los numerosos atributos característicos del objeto nombrado. Esta elección de atributos supone una suerte de *poesía instintiva* que se pierde en las lenguas modernas (Müller, 1988, 50). La creación de cada voz era en el origen todo un poema (Mü-

¹⁵ Resulta emblemática la explicación acerca de la costumbre de quemar junto al esposo a su viuda, que Müller demuestra ser una tradición reciente. En sánscrito, *viuda* era *vidbava*, término compuesto por la preposición *vi*, 'sin', y *dbava*, que significa 'marido'. La comparación con otros dialectos muestra que este término existe también en ellos: *viduvo* en gótico, *vedova* en eslavo, *widdewû* en antiguo prusiano, o en latín, *vidua*. De haber existido en aquella remota época la costumbre de quemar a las viudas junto al esposo, no hubiera sido necesario un término para denominarlas. Así demuestra Müller el carácter reciente de esta tremenda práctica (Müller, 1988, 32-37).

ller, 1988, 71). A través de la comparación de los distintos términos en los diversos dialectos y su posterior confrontación, fundamentalmente, con los textos de los *Vedas*, la mitología comparada es capaz de hallar el significado primero mítico de cada uno de esos términos. «La mitología no es más que un dialecto, una antigua forma de lenguaje» (Müller, 1988, 123). De ahí que pueda afirmarse que, para la mitología comparada, el origen de los mitos debe buscarse únicamente en las deformaciones del lenguaje. Y la conclusión a la que se llega tras el conocimiento de esta deformación de lenguaje es espectacular: «No hay en la antigua lengua de la mitología divinidad abstracta que no tenga sus raíces en el suelo de la naturaleza» (Müller, 1988, 133). O lo que es lo mismo: un mito es el resultado de la observación de los fenómenos naturales designados por términos que han ido perdiendo su significado primero. «Los poderes de la naturaleza, que en el origen eran adorados como tales, se transformaron después en una familia de dioses» (Müller, 1988, 129).

2.4.1. ANÁLISIS DE SELENE Y ENDIMIÓN

Probablemente, no hay mejor modo de hacerse una idea del método de la mitología comparada y de las conclusiones a las que lleva que siguiendo punto por punto alguno de sus planteamientos. Puede valer el mito de Selene y Endimión (Müller, 1988, 72-74):

Respecto al significado del nombre Selene, incluso si no se hubiera conservado su otro nombre, Asteroida, queda poco lugar a la duda: Selene quiere decir ‘viajera en las estrellas’, o lo que es lo mismo, ‘luna’. El nombre de Endimión plantea alguna dificultad más:

¿Quién es Endimión? Es uno de los numerosos nombres del sol, y uno de los que se refiere con especialidad al sol poniente o moribundo. Esa palabra deriva a todas luces de ἐνδύω, verbo que, en el griego clásico, no tiene nunca el sentido de ponerse el sol, porque el verbo simple δύω había pasado a ser el término técnico para designar ese fenómeno. Δυσμαιήλιον,

el ocaso del sol, se opone a *ἀνατολαί*, el oriente. Pero *δύω* significaba primitivamente sumergirse, y expresiones como *ἡέλιος δ' ἄρ' ἔδυ*, el sol se sumergió, suponen un tiempo en que se decía *ἔδυ πόντον*, «se sumergió en el mar».

A continuación, Müller procede a constatar expresiones similares utilizadas en otros idiomas como, por ejemplo, en latín *Cum mergat seras aequore flammis*. La explicación prosigue en estos términos:

Las naciones eslavas imaginan al sol como una mujer que a la tarde se mete en el baño, y por la mañana se levanta refrescada y purificada; o hablan del mar como la madre del sol (*арѣм нарѣт*), y se figuran al sol arrojándose y desapareciendo, al llegar la noche, en los brazos de su madre. Debemos, pues, suponer que, en alguno de los dialectos griegos *ἐνδύω* se empleaba en el mismo sentido y que de *ἐνδύω* se sacó para decir la puesta de sol. De *ἐνδύω* se formó *ἐνδυμίω*, como se formaron la mayoría de los nombres griegos de meses. Si *ἐνδυμίω* hubiese llegado a ser el nombre ordinario de la puesta, no se hubiese formado nunca el mito de Endimión. Pero, olvidada la significación primitiva de Endimión, lo que se decía en el origen del sol poniente se hizo el atributo de cierto personaje mirado como un dios o un héroe.

A Müller le queda tan solo establecer conclusiones, una vez allanado filológicamente el camino:

De esta suerte un mito relacionado con un nombre de sol se ha transportado a su homónimo humano. En el antiguo lenguaje poético y proverbial de la Elida, decía el pueblo: «Selene ama a Endimión y le mira», en vez de decir «Empieza a ser de noche»; o bien: «Selene abraza a Endimión», en vez de: «El sol se pone, y sale la luna»; o bien: «Selene duerme a Endimión con sus besos», en vez de «Es de noche». Estas expresiones subsistieron mucho después de haber cesado de ser comprendida su significación; y como el espíritu humano es por lo común tan ganoso de tener explicaciones que dar, como pronto en inventarlas, resultó que, de común acuerdo, sin ningún esfuerzo personal, se formó la historia de un joven, Endimión, amado por una joven, Selene. Si los niños querían saber más, la abuela les contaba que ese joven Endimión era hijo de Pro-

togeneia, es decir, de la Aurora que da nacimiento al Sol, o de Kalike, la oscura y densa noche.

Dafne será la aurora precipitándose a través del cielo y desvaneciéndose después de la aproximación súbita del sol brillante, es decir, Apolo. Si Eos ama a Kéfalos, esto no es otra cosa que la aurora ama al sol; y si Kéfalos ama a Prokis, es que el sol besa el rocío de la mañana. Toda la mitología puede descifrarse como fruto del asombro que los fenómenos naturales causaban en las gentes de la primitiva raza aria.

2.4.2. TEORÍA SOBRE LOS CUENTOS

Las ideas que acerca del cuento folclórico plantea la mitología comparada son de una claridad merecedora de agradecimiento. El cuento no es sino la jerga moderna de la antigua mitología sagrada de la raza aria (Müller, 1988, 206). Por lo tanto, en caso de iniciar el estudio científico de los cuentos folclóricos, el procedimiento que ha de seguirse es este: remontar cada cuento moderno a una leyenda más antigua y cada leyenda a un mito primitivo (Müller, 1988, 160). Una vez que el núcleo se ha descubierto, es decir, la concepción simple y original del mito, hay que ver, con las reglas de la mitología comparada, cómo se ha desenvuelto ese mito gradualmente y ha ido adquiriendo sus distintas formas (Müller, 1988, 167). Vistas con anterioridad las ideas generales de esta tendencia, no extraña que la interpretación de los cuentos folclóricos sea expuesta de este modo por Müller:

Todas esas innumerables historias de princesas y doncellas de maravillosa hermosura que, después de haber estado encerradas en sombríos calabozos, son invariablemente puestas en libertad por un joven y brillante héroe, pueden referirse a tradiciones mitológicas relativas a la primavera libertada de las cadenas del invierno; al sol, a quien un poder libertador saca de las sombras de la noche; a la aurora que, libre de las tinieblas, torna del lejano Occidente; a las aguas puestas en libertad y escapándose de la prisión de las nubes (1988, 191).

Como queda claro, la teoría de los mitos destruidos como origen del cuento, que plantearon los Grimm, es absolutamente asumida por la mitología comparada. Otro tanto va a suceder con la segunda de esas teorías, la de su origen indoeuropeo. En relación con este segundo aspecto, la mitología comparada ve con claridad que todos los cuentos folclóricos se originan en la India. El carácter monogenético de esta escuela y su desprecio por la importancia de los préstamos en la difusión del cuento folclórico se aprecian con claridad en afirmaciones como esta de Cox:

La evidencia real señala solo hacia esas fuentes de lenguaje mítico, de donde han manado todas las corrientes de la poesía épica de los arios, corrientes tan variadas en su carácter, y, sin embargo, acordes tan íntimamente en sus elementos. La sustancial identidad de los cuentos contados en Italia, Noruega y la India, solo puede probar que la casa del tesoro de la mitología estaba más llena antes de la dispersión de las tribus arias de lo que creíamos (Thompson 1972, 476).

La mayor parte de estos cuentos habrían sido recogidos por los sacerdotes budistas y conservados en sus cánones sagrados. Posteriormente, serían transmitidos a sacerdotes brahmánicos, que los llevarían a Persia, a la corte de los califas de Bagdad y Córdoba y a las de los emperadores de Constantinopla. A la par que esta ruta de transmisión, se establecen otras de importancia notable: a través de España, la literatura árabe va a ejercer un poderoso influjo en la Europa occidental; los mongoles y su actividad bélica tanto en Rusia como en el este de Europa son la segunda de estas rutas alternativas de transmisión de los cuentos folclóricos (Müller, 1988, 293-296). Dado que el problema de la transmisión de los cuentos va a preocupar también a las tendencias posteriores, conviene tener presente la postura que la mitología comparada toma a este respecto.

2.5. Crítica a la mitología comparada

La importancia de la escuela de mitología comparada para el cuento folclórico es equiparable a la de la filología compara-

da para la lingüística, es decir, es la corriente de estudio del género representativa de, al menos, la primera parte del siglo XIX. Todo en ella, sus planteamientos, la postura investigadora y vital de sus estudiosos, sus conclusiones y el modo de ser expresadas, transmite una confianza absoluta en sus postulados. El margen que les posibilita el descubrimiento del *Rig-Veda*, con el que pueden retroceder hasta tres mil quinientos años en el estudio del pasado, supone la apertura de un espacio cronológico antes no aprovechado y de todas las posibilidades que de ello se derivan. Con todo, y siendo cierto lo anterior, es difícil encontrar en el ámbito de la erudición críticas tan despiadadas como las que la mitología comparada recibe desde las otras corrientes de pensamiento. No cabe duda de que los planteamientos de estos pensadores causan tras el asombro, hilaridad. Ayudan a ella su modo de expresar como verdades meras suposiciones y el tono dogmático con el que enuncian sus pintorescas conclusiones. Pero la virulencia de las críticas que provocan hace necesario detenerse y, de un modo desapasionado y riguroso, señalar las objeciones que podrían plantearse a sus conclusiones. Estas objeciones pueden resumirse en tres:

a) Todo el entramado de la teoría mitológica se levanta a partir de unas premisas que no solo no pueden ser demostradas sino que en principio plantean dudas más que razonables. Por lo que se refiere al uso del lenguaje del hombre primitivo, es extraña la capacidad de este respecto al empleo de nombres apelativos exclusivamente. Esta capacidad no puede ser apoyada por escuela lingüística o psicológica alguna. Además, resulta extraño que todos los nombres de dioses perdieran su original significado primero sin conservar en absoluto vestigios léxicos de él. Respecto a la mentalidad primitiva también se plantean serias dudas de inicio: suponer un paralelismo entre la parte psíquica y religiosa humana y el material fonético del lenguaje es sumamente arriesgado y carente de toda justificación. A eso se suma la incongruencia de unos seres que, por un lado, eran capaces de fantasear imágenes de la naturaleza,

pero por otra parte estaban desprovistos de toda idea religiosa y de todo desarrollo mental (Amor, 721-722).

b) El *Rig-Veda*, punto de referencia de la corriente, no puede tomarse como base para el conocimiento de la lengua hablada por el pueblo ario pues, como ha sido demostrado, su redacción corresponde al alto clero desarrollado y está realizada con gusto por el lenguaje metafórico y oscuro.

c) El progresivo descubrimiento de material folclórico demuestra que cuentos pertenecientes a zonas situadas fuera de la influencia aria tienen similitudes innegables con cuentos del espacio geográfico indogermano. La postura sobre este aspecto del último representante de la escuela, Paul Ehrenreich, confirma que es insostenible mantener las ideas monogénicas defendidas por sus predecesores. La alternativa que él plantea es la del desarrollo paralelo de las distintas culturas, y la defienden con él representantes de otras corrientes de estudio, como se verá, fundamentalmente los antropólogos. El descubrimiento de los cuentos folclóricos egipcios, que databan del siglo XII a. C., resta razón a la importancia absoluta que la escuela de mitología comparada concedía a la India como origen del género.

Pero existe una contradicción de base en el pensamiento de Müller, contra la que él mismo no siempre sostuvo una posición clara, que lastra con fuerza toda su teoría. Müller se retractó posteriormente, no sin cierta torpeza, de unas afirmaciones que aparecen en su obra *Lecturas sobre la ciencia del lenguaje*: la lingüística se sitúa dentro de las ciencias naturales porque es independiente de todo acto humano y de los estudios históricos (Amor, 37). Por lo mismo, la Ciencia del Lenguaje no depende en manera alguna de la Historia ni la lengua se halla enlazada con la Historia de los pueblos. Años más tarde, Müller negaría haber escrito lo que escrito quedó, pero no es eso lo más preocupante sino que toda la base metodológica de su filología comparada parece seguir, en el fondo, más el primero que el segundo parecer del autor. Es decir que, a pesar del desmentido, Müller arrastra falsedades demostrables

por empeñarse en adecuar la filología comparada al terreno de las Ciencias Naturales (Amor, 76).¹⁶

Sin entrar en las carencias innatas del comparatismo, pueden en estos puntos resumirse los reparos a la mitología comparada. El descrédito en que fue cayendo tras la publicación de sus principales obras fue absoluto, teniendo sus conclusiones por descabelladas y siendo inmediatamente blanco de todo tipo de burlas. Es difícil encontrar un investigador que se incorporara al estudio del cuento folclórico que, de modo más o menos explícito, no mostrara su desprecio por el método mitológico.

Si no el primero, sí que uno de los que de un modo más directo, y serio, atacó las conclusiones y planteamientos de esta escuela fue Andrew Lang, autor del que se hablará más por extenso posteriormente. Interesa en este momento que Lang señala una grave incongruencia entre el estado mental del pueblo ario, calificado por los propios mitólogos como salvaje, y el lenguaje poético con el que, a la luz de las escrituras védicas, se expresaban. Este desajuste, que afronta claramente una de las objeciones más arriba planteadas contra la mitología comparada, confirma a Lang que sus planteamientos parten de una base errada.

Otro de los investigadores posteriores que desacreditó a la mitología comparada fue Joseph Bédier con su obra *Les fabliaux*. Bien cierto es que Bédier, como se verá más abajo, es un escéptico que critica y se burla por igual de esta corriente, de la indianista y de la antropológica. La ausencia de unas ideas que no sean la de la imposibilidad de ofrecer soluciones a los problemas que plantea el cuento folclórico resta, si no razón a alguna de sus críticas, sí interés a su aportación teórica. Para Bédier, la mitología comparada es un sistema envejecido y caduco, apreciación que, teniendo en cuenta que *Les fa-*

¹⁶ Sirva como ejemplo la periodización con la que distribuye la historia de la filología comparada en tres etapas: empírico, de clasificación y de teoría. Evidentemente, esta distribución podría aplicarse a cualquier ciencia.

bliaux data de 1893, está cargada de connotaciones (6). Asegura Bédier que lo que en verdad ve la escuela mitológica en el origen del cuento no es sino «una enfermedad de la lengua».

Más posterior y también más preocupado en ofrecer como contrapartida alguna solución a las incongruencias del método comparatista, Stith Thompson ve en la mitología comparada un exceso de seguridad en sus afirmaciones y unas demostraciones que se basan únicamente en suposiciones (1972, 490-491).

Pero el estudioso que de modo más directo y efectivo ha atacado el método de la mitología comparada, quedando su nombre en la historia crítica del cuento folclórico primordialmente por este ataque, es Henri Gaidoz. En la revista francesa *Méhusine*, de la que era editor, publica en 1884 el artículo «Comme quoi M. Max Müller n'a jamais existé: étude de mythologie comparée». Dicho artículo alcanza el más alto grado de ridiculización de la mitología comparada, al concluir, utilizando su método, que Müller no era sino un mito natural y que ni el estudioso ni sus actividades en Oxford eran reales. Acerca de este artículo, el casi siempre comedido Stith Thompson concluye lo siguiente:

Esta risa fue todo lo que se necesitó para demostrar la insustancial base sobre la cual descansaban las especulaciones de toda la escuela. Aunque no sin la remota influencia de algunos teóricos modernos, la vieja idea del cuento como un mito desintegrado del tiempo, del amanecer o de los cuerpos celestes, y solo para ser entendida por los métodos de la filología comparada, esto fue desacreditado y el sensato estudio del cuento folclórico fue relevado de una gran carga (1972, 501).

2.6. Conclusión

La historia de los estudios de la tradición popular ha colocado en su lugar a la teoría mitológica y a sus seguidores. Es prácticamente imposible sostener la mayor parte del método y de las conclusiones de esta escuela a la vista de sus carencias y contradicciones. La euforia incontenible con que nació se va

disipando poco a poco, obligando a su jefe de filas a afirmar que «se habían creado expectativas que no podían cumplirse» (Müller, 1879, X). Con el paso del tiempo y de los estudios parece claro que la aportación de esta tendencia queda reducida a una ingente e impagable labor de traducción y difusión de textos antiguos que sirven de material de aproximación para abordar aspectos importantes del hombre primitivo en el futuro. Pero sus conclusiones, más cercanas en ocasiones a los géneros de ficción, dejan a la teoría en un punto muerto.

Con todo, hay dos elementos constitutivos de los estudios posteriores del cuento popular que salen fuertemente condicionados por la escuela de Müller. El primero de ellos es la importancia de lo oral en los géneros de la tradición. Este carácter de los textos sagrados con los que se trabaja refuerza la idea de que la contraposición entre lo oral y lo escrito es una marca de género incuestionable en el estudio de las tradiciones. Aunque de un modo no premeditado por ella, la mitología comparada refuerza la importancia de lo oral en la transmisión de los conocimientos de la antigüedad más alejada. El segundo aspecto tiene un carácter no tan positivo. La visión que del hombre primitivo plantea la escuela mitológica es en todo momento la de un ser inferior, carente de potencias.¹⁷ Esta visión negativa del hombre primitivo se va a instalar con fuerza en el ideario de gran parte de los continuadores de los estudios, llegando a convertirse en centro de la polémica para corrientes enteras.

¹⁷ El sistema psicológico de Fiske acaba concluyendo la imperfección de las facultades interiores de los primeros hombres; Sayce apela a su conciencia infantil (Amor, 722-723). El propio Müller, en el fondo un intelectual con un poso de puritanismo cristiano, para justificar la supresión de aspectos sexuales que había llevado a cabo en su traducción de los *Upanishad*, se despacha con la siguiente afirmación: «Los que quieran estudiar al hombre antiguo, deben aprender a estudiar lo que realmente era, un animal» (1879, XXI).

CAPÍTULO 3

LOS CUENTOS SEGÚN SU ORIGEN

3.1. La atracción por los orígenes

La cuestión del origen de los cuentos folclóricos ha llamado la atención de la crítica muy poderosamente, incluso desde antes de que los primeros estudios sobre el género como tal aparecieran. Más de un siglo antes de los Grimm, en 1670, el francés Daniel Huet, en *Traité des romans*, ya se aventuraba a situar el origen de las ficciones en un Oriente todavía indeterminado:

Es preciso buscar el primer origen de los relatos en la naturaleza del hombre, imaginativo, aficionado a las novedades y a las ficciones... y esta inclinación es común a todos los hombres; pero los orientales han estado para ello siempre más predispuestos que los demás; y su ejemplo ha causado tal impresión en las naciones occidentales más civilizadas que se les puede con justicia atribuir su invención. Cuando digo los orientales, entiendo a los egipcios, los árabes, los persas, los indios y los sirios (Bédier, 72).

El más ácido crítico de cualquier intento de conocer cuál es el origen de los cuentos folclóricos, Joseph Bédier, encuentra el germen de esta tendencia de estudio en dos factores: por un lado, en la enorme repercusión que tuvo en Occidente la adaptación de Antoine Galland *Las mil y una noches*; por otro, en la inconsciencia demostrada por ciertos eruditos al manifestarse capaces de responder a tales preguntas del mismo modo como se responde cualquier tipo de cuestión histórica.¹⁸ Sin

¹⁸ «¿Quién ha inventado los cuentos? ¿Qué día fue descubierta la rima? Para el espíritu de estos eruditos son preguntas del mismo tipo que estas: ¿Qué día se inventó la imprenta? ¿Quién ha descubierto las propiedades de la aguja imantada?» (Bédier, 73).

faltarle argumentos a Bédier, es bien cierto también que plantearse el origen del objeto de estudio se ajusta perfectamente a los cánones metodológicos en los que van a fundamentarse estas tendencias de investigación del cuento folclórico. Como se verá a continuación, el origen del cuento folclórico es para estas escuelas, más que un fin, un estadio infranqueable de la evolución inductiva que siguen sus investigaciones, un paso que se ven obligados a dar. Llegan al origen del cuento no porque sea este por sí un objetivo que pueda servir para comprender en mayor profundidad el género sino porque el propio método que utilizan les aboca a determinadas preocupaciones. Será la India histórica para los indianistas el foco del que surgen todos los cuentos porque hasta allí llevan los documentos que han manejado y que ellos consideran definitivos. Conforme se van descubriendo nuevos testimonios, es preciso retrotraer el origen del género y las anteriores investigaciones se convierten en papel mojado (Bédier, 107). Esto es lo que ocurre a partir del hallazgo de uno de los primeros escritos del pensamiento humano, anterior al establecimiento de los arios en la India, *El cuento de los dos hermanos*.¹⁹ A merced de nuevos descubrimientos, el asunto del origen del cuento, tal y como es planteado por estos estudiosos, estará marcado por la provisionalidad. Así, no se hacen extrañas posturas tenidas por escépticas, que plantean la conveniencia de descartar este problema como propio del estudio del cuento folclórico. Para Bédier, «las ciencias de las tradiciones populares se desprenderían de una carga pesada» (286).

3.2. La crítica de Joseph Bédier

Bédier es un poligenetista que tiene como primer gran propósito en su famoso estudio *Les fabliaux* afirmar la superioridad artística de este género medieval francés sobre el resto de

¹⁹ En 1852 Rougé descubre un cuento egipcio de la época faraónica, similar a los que completan la colección de las *Mil y una noches* titulado *Conte des deux frères*.

narraciones orientales. Para ello acentúa la importancia de los goliardos y rechaza cualquier influencia de los cuentecillos árabes en la tradición medieval gala.

Y sin embargo, la propuesta de Bédier adolece de aquello que critica. Parece claro que el origen de cada uno de los cuentos, tal y como lo plantean los estudiosos de estas corrientes, es tarea imposible. Pero que esto lleve a dejar de plantearse aspectos como de dónde surge la invención de estas historias maravillosas es asumir que no existe otro procedimiento de investigación que no sea el seguido. Estudiosos como Bédier critican el fracaso del historicismo positivista pero no consideran posible otro modo distinto de conocimiento. Su postura es la de alguien que denuncia la incapacidad de un método para alcanzar soluciones convincentes, pero su escepticismo final solo demuestra su creencia de que es el único. A pesar de la certeza de sus puntualizaciones, Bédier tiene más en común con los Benfey, Cosquin, etcétera de lo que en un principio pudiera parecer.

3.3. El origen de los cuentos

Es posible apuntar dos reflexiones que traten de abrir vías de conocimiento más satisfactorias sobre el origen de los cuentos. En primer lugar, se puede pensar que además de las razones expuestas más arriba existe otra razón de método que lastra no solo la aproximación de los indianistas, en concreto, al estudio del cuento, sino también la de todos los que, como ellos, han partido de una concepción escrita del cuento folclórico. Benfey, máximo representante de la corriente indianista, demuestra su interés por las formas del cuento tal y como aparecen en versiones escritas y solo le interesa a medias la historia oral (Thompson, 1972, 484). La relación entre el cuento folclórico oral y el escrito es un asunto que merece una reflexión mucho más detenida de la que sigue a continuación, pero la oralidad del cuento folclórico no es un aspecto marginal del género sino que afecta a su propia configuración. Los géneros orales y populares no pueden ser abordados por los investigadores con idénticos procedimientos a los que se si-

guen con géneros escritos. No es una mera cuestión de transmisión del hecho literario sino que en la concepción del cuento, como en la de todos los géneros populares, esta interviene de un modo fundamental. Todo acercamiento que prescinda o minimice este hecho corre riesgos muy importantes. Este es el caso de los indianistas: en su idea del origen de cada uno de los cuentos que estudian, aspiran a un punto inicial similar al que solo puede darse en los géneros escritos y cultos. Buscar el germen creativo del que surge un cuento folclórico, no solo es una tarea históricamente imposible sino que además falsea la realidad de lo que es el género.

A esta confusión, que por desgracia no es exclusiva de estas corrientes de estudio, se une otra que constituye la segunda reflexión. Mircea Eliade afirma acerca del problema del origen de los cuentos: «La principal dificultad reside en el equívoco de los mismos términos ‘origen’ y ‘nacimiento’. Para el folklorista, el ‘nacimiento’ de un cuento se confunde con la aparición de una pieza literaria oral» (1983, 207). Para el historiador de la literatura, continúa diciendo Eliade, estos textos orales tienen el mismo valor que puedan tener los textos escritos, pues sirven para su estudio, su comparación o para reconstruir su difusión y sus recíprocas influencias. Sirven, en definitiva, para trabajar con un procedimiento similar al que pudiera seguirse con cualquier texto escrito de autor conocido. Pero no servirá para todos aquellos aspectos en los que se separan. Y algunos de estos aspectos que marcan la diferencia entre géneros orales y escritos son de una importancia que se escapa al dominio del historiador de la literatura pero no deben pasar desapercibidos al crítico literario:

Esto plantea otro problema, que no interesa ya al folklorista ni al etnólogo, pero que preocupa al historiador de las religiones y acabará por interesar al filósofo y quizás al crítico literario, pues toca también, aunque indirectamente, el «nacimiento de la literatura» (Eliade, 1983, 209).

Por lo tanto, plantear la búsqueda del origen geográfico de un determinado género no equivale a conocer su nacimiento.

Esa primera tarea corresponde al historiador de la literatura, pero la oralidad de los cuentos condena a la provisionalidad, en el mejor de los casos, a cualquiera que sea su descubrimiento. La segunda tarea es la que puede interesar al crítico literario: recuperar el sentido del género llevará obligatoriamente a plantearse la cuestión de su nacimiento.

3.4. La escuela indianista

De las corrientes que se plantean el estudio del origen del cuento, es con diferencia la llamada escuela indianista la que más repercusión ha tenido en la historia de los estudios del género. La información sobre dicha escuela va a presentar a algunos de los estudiosos que más influencia han tenido en investigaciones posteriores, a pesar del cierto descrédito en que ya han caído sus conclusiones.

3.4.1. SILVESTRE DE SACY

El primer autor de la nómina de los pensadores indianistas, como se verá enseguida quizás involuntariamente, es el barón Silvestre de Sacy. Orientalista, concededor de las lenguas hebrea, árabe, persa y turca, dejó una extensa obra relacionada con la lingüística y la literatura de dichas lenguas. No obstante, es la aparición de su estudio sobre el *Calila y Dimna* la que provoca la inclusión del barón en la escuela indianista. Es el suyo un trabajo de investigación calificado por autores posteriores como de «bibliografía genial» (Bédier, 74), en el que se analizan minuciosamente todas las fuentes y las distintas redacciones de esta recopilación de cuentos orientales. La conclusión a la que llega Silvestre de Sacy es que la más antigua fuente de cada uno de estos cuentos no es árabe o persa, sino india. El propósito único de este trabajo se muestra claramente recogido en su subtítulo: *Memoria sobre el origen de este libro y sobre las diversas traducciones que de él se han hecho en Oriente*. Y a fe que cumple con dicho objetivo. Pero la intención del autor era puramente bibliográfica, y es por ello que se apuntaba antes que quizás involuntariamente Silvestre de Sacy

abre este apartado de la escuela indianista. El propio autor evita pronunciarse sobre el problema del origen de los cuentos y no cree demostrada teoría alguna sobre el tema a partir de su profuso estudio:

Todo lo que yo pretendo establecer es que los orígenes de las aventuras de *Calila y Dimna*, y de otros apólogos reunidos en estas, habían sido efectivamente llevadas de la India a Persia (Bédier, 74).

En verdad, no aparece a lo largo de la obra ninguna referencia a que este descubrimiento pudiera llevar a conclusiones generales sobre el origen de los cuentos. Es un alumno de Silvestre de Sacy, Loiseleur Deslongchamps, quien prosigue las investigaciones en el mismo sentido, esta vez a partir de los *Cuentos de Sendebár*, demostrando que también el origen de esta importante colección era indio y que todos los cuentos y fábulas que circulaban por Europa no eran sino una imitación de alguno de los contenidos en estas dos recopilaciones. En 1838, con *Essai sur les fables indiennes*, Loiseleur Deslongchamps se atreve ya a sugerir que el origen de los cuentos folclóricos europeos se encontraba probablemente en la India. Theodor Benfey toma esta sugerencia y la convierte en la piedra angular de la escuela indianista de investigación (Thompson, 1972, 480).

3.4.2. THEODOR BENFEY

Theodor Benfey es uno de los grandes nombres propios de la historia del estudio del cuento folclórico.²⁰ El método de in-

²⁰ Nacido en Nörten (Alemania) en 1809, hijo de un comerciante judío; alumno de Otfried Müller y de Dissen, trabajó en varias universidades germanas hasta que regresó a Gotinga en 1834. Presentado como orientalista y filósofo, Benfey fue un sobresaliente conocedor del sánscrito, lengua a cuyo estudio dedicó varias gramáticas y diccionarios. Es tremendamente reconocido el artículo «India» aparecido en la Enciclopedia Ersch y Gruber y su magnífica edición de los *Himnos de Sâma Veda* en 1848, traducción del texto al alemán con notas y comentarios. Pero la obra que coloca a Benfey a la cabeza de la investigación del origen indio del cuento aparece en 1860 y es una introducción de 600 páginas a la traducción alemana del *Panchatantra*. El más antiguo de los grandes fabularios indios es tenido a su vez por el más

vestigación utilizado por Benfey es comparatista: el propio autor niega que su teoría se base en una construcción a priori y deductiva a partir de la hipótesis de que los indios habrían poseído un don especial para la imaginación creadora (Bédier, 80). Su método es inductivo y de observación: se trata de tomar cada cuento y seguir su pista en el espacio y en el tiempo, anotando cada una de sus versiones hasta llegar a su forma primitiva, que indefectiblemente lleva a la India de tiempos históricos. El gran trabajo de comparación y documentación en que están apoyados cada uno de estos pasos dan a la obra de Benfey y a su teoría un gran peso erudito. A Thompson esta grandiosa cantidad de información le lleva a afirmar con rotundidad: «Benfey supone el verdadero comienzo del cuento folclórico moderno» (1972, 484).

3.4.3. TEORÍA SOBRE LOS CUENTOS

Son dos los aspectos fundamentales sobre los que se va a centrar la preocupación de los indianistas a la hora de abordar el estudio del cuento folclórico: el problema de su origen y el de su difusión. Respecto al problema del origen existe cierta unanimidad en que es una cuestión probada a partir de la comparación de las distintas versiones de los cuentos.²¹ Dicha constatación lleva a Benfey a indagar sobre las razones por las

importante e influyente. Las redacciones primitivas del *Panchatantra* (*Los Cinco Libros*) se fechan entre los siglos II y VI. Una traducción en sirio fue encontrada en unas excavaciones en Armenia, a partir de la cual pasaría al árabe (*Calila y Dimna*) y, de esta, a otra versión perdida en hebreo. De esta última se obtendría la traducción latina. Los setenta cuentos que la forman tienen carácter doctrinal, pues se fundamentan en las enseñanzas que el sabio Vishnusarman imparte a los hijos de un rey para instruirlos en moral práctica y ciencia política. A partir de la publicación de esta edición, los postulados de Benfey fueron asumidos como propios por una amplia nómina de estudiosos del cuento folclórico.

²¹ Bédier bromea sobre esta cuestión probada (*question du fait*) en su crítica a la escuela indianista: «La cuestión del origen de los cuentos, ha dicho el jefe de la escuela, es una cuestión probada. “Es una cuestión probada”, responde, como un eco, Reinhold Koehler. “Es una cuestión de hecho”, vuelve a decir Cosquin en *Mélusine* y lo repite además en sus *Contes de Lorraine*: es una cuestión probada» (Bédier, 80).

que es la India histórica el punto donde se concentra tal cantidad de cuentos, y justifica la predilección hindú por contar historias en el budismo. El budismo influye en el gusto por la utilización de los cuentos a partir de dos razones: la primera es que, más que una religión, el budismo es una moral que ha tenido tradicionalmente una especial tendencia a transmitirse a partir de parábolas (Bédier, 81). La segunda razón que ofrecen los indianistas es histórica: el budismo necesitaba para su expansión una propaganda que le proporcionaba la difusión de los cuentos de la India y a partir de la India. Así que la ortodoxia indianista concluye respecto al problema de su origen que la mayor parte de los cuentos folclóricos han nacido en la India y que han sido inventados por los primeros seguidores de Buda, que creían en la necesidad de transmitir su doctrina con historias, como algo inherente a la propia religión. Para esta corriente dentro de la escuela, la proliferación de cuentos está provocada por una especial coincidencia de genios creativos de una imaginación inigualable. Esta postura se corresponde punto por punto con las ideas de Benfey; sin embargo, existen distintos planteamientos dentro de la escuela que defienden otros pensadores, como Cosquin o Köhler. Estos investigadores matizan la importancia de este grupo de budistas y de la posibilidad de que fueran ellos los creadores de los cuentos populares conocidos. Se plantean que pudieran ser, más que inventores, recolectores de estas historias que luego habrían asimilado y modificado en función de sus intenciones religiosas. De hecho, se plantean incluso que estos cuentos de los que se apropian pudieran tener su origen no necesariamente en la India, aunque sí dentro del área oriental, en países como Persia o Siria. El propio Cosquin, ante el descubrimiento de antiguos cuentos egipcios, demasiado primitivos para haber tenido su origen en la India, abre esta posibilidad como más acertada que la sostenida por Benfey. Los estudios llevados a cabo por Reinhold Köhler, que enseguida se abordarán, también demuestran que Benfey había exagerado un tanto en su afirmación sobre el origen del cuento (Thompson, 1972, 484).

A modo de conclusión sobre este aspecto, merece la pena transcribir una afirmación del propio Köhler:

El punto de vista de Benfey sobre el origen y la historia de los cuentos populares europeos es, como él mismo dice, una cuestión probada, que será completamente resuelta solamente el día en que todos los cuentos o casi todos, hayan sido llevados hasta su original indio. Estos resultados quedan por ver: pero aquí y ahora, se han llevado tantos y tantos cuentos hasta sus fuentes indias que no debemos admitir sino bajo las más prudentes reservas que haya alguno de entre ellos que pueda ser, en determinado país, de origen autóctono (Bédier, 85-86).

Sobre el segundo gran asunto que afronta la escuela indianista, es decir, sobre la propagación de los cuentos folclóricos hasta su llegada a Europa, sin ser total, sí existe mayor coincidencia de criterios entre todos sus componentes. Respecto al modo, ya se ha señalado que esta escuela da una importancia relativa a la transmisión oral y prefiere buscar el apoyo de las fuentes escritas para fundamentar sus ideas. Se basan para ello en la «probabilidad fundada» de que los cuentos orales hayan seguido las mismas vías de propagación que los cuentos transmitidos por escrito. Curiosamente comparte esta afirmación Bédier con los investigadores indianistas, sin cuestionar en ningún momento que esta identificación pudiera no ser tan natural (82). Las vías de transmisión de los cuentos desde la India hasta Europa están claramente explicadas por otro representante ilustre de la escuela indianista, Gaston Paris, en *Littérature française au moyen âge*:

Estos cuentos han penetrado en Europa por dos intermediarios principales: por Bizancio, que los tomaba de Siria o de Persia, las cuales las traían directamente de la India, y por los árabes. La aportación árabe se llevó a cabo en dos lugares muy diferentes: en España, claramente por la influencia de los judíos, y en Siria, en tiempos de las Cruzadas. En España, la transmisión fue sobre todo literaria; en Oriente, al contrario, los cruzados que mantuvieron con la población musulmana un contacto muy fuerte, recibieron oralmente muchos relatos (Bédier, 7).

Como se puede apreciar, son más las similitudes que las divergencias entre las rutas de transmisión marcadas por Paris para la escuela indianista que las planteadas por Müller para la mitología comparada. Más si cabe cuando Benfey apunta una nueva vía de transmisión que Paris no recoge y Emmanuel Cosquin rechaza (Thompson, 1972, 484): la aportación de los mongoles, vía Rusia, en la difusión de los cuentos por el resto del continente europeo. Con independencia de este detalle, parece existir uniformidad de criterios al afirmar que los cuentos llegan desde la India a Europa, tanto por escrito como oralmente, a través de las rutas marcadas.

El magisterio de Benfey sobre el resto de los componentes de la escuela indianista, y a pesar de las pequeñas matizaciones que se han ido exponiendo, es evidente: esto les permite a los críticos contrarios a esta corriente comparar la introducción del *Panchatantra* con un evangelio, los trabajos que todos ellos escriben en su revista *Oriente y Occidente*, como una suerte de «Hechos de los Apóstoles», y los postulados que Benfey a modo de resumen de la teoría plantea en el prefacio de su obra, sus artículos de fe o credo (Bédier, 77). Es el momento de conocerlos a todos ellos.

3.4.4. LOS APÓSTOLES DE BENFEY

A finales del siglo XIX, la idea de que los cuentos folclóricos tenían su origen en la India histórica se había convertido, como Benfey y sus seguidores habían indicado, en una «cuestión probada» y era asumida como tal por gran cantidad de investigadores. De entre estos, algunos como Liebrecht, Brockhaus o Goedeke se limitaron a continuar en el camino que Benfey había abierto buscando tan solo la validación de estos planteamientos (Bédier, 77). Resultan más interesantes aquellos que, sin apartarse en esencia de las ideas generales de la escuela, plantean ciertas matizaciones a lo indicado por Benfey. Además, y a partir de su trabajo de recopilación comparatista, estos autores dan a la luz obras de interés reconocido, aunque solo fuera por su valor documental. Entre estos desta-

can Gaston Paris, Emmanuel Cosquin, Paul Sebillot y Reinhold Köhler.

Emmanuel Cosquin comienza su labor investigadora de los cuentos folclóricos antes incluso del fallecimiento de los hermanos Grimm, quienes le animaron en la misma. Fue claramente partidario de Benfey y dedicó su labor investigadora a encontrar el origen de sus relatos en la India; pero, como ya se ha visto, no dudó en matizar algunas de las afirmaciones del folclorista alemán: reconoce en sus estudios especiales recogidos en *Études folkloriques* (1922) y *Les contes indiens et l'occident* (1922) la prioridad de los cuentos egipcios sobre los de la India, pero siguió pensando que era esta la gran reserva de los cuentos antiguos. Con todo, queda para la historia de los estudios del género como el verdadero continuador de las ideas de Benfey (Thompson, 1972, 484).

Gaston Paris es el segundo francés de la escuela y sobre el que recae el dudoso honor de figurar en la dedicatoria del libro que con mayor virulencia ataca las ideas de los indianistas, *Les fabliaux* de Joseph Bédier. Paris defiende el origen indio y el carácter esencialmente budista de todas las narraciones orientales que han penetrado en las tradiciones europeas. Rechaza el problema de cuestionarse si estos cuentos son el origen de las historias indias conocidas o si su origen es más antiguo. Le basta apreciar la influencia de estos libros indios escritos entre el siglo II a. C. y el II d. C. Confronta las parábolas cristianas, que califica de alegóricas al importar por su simbolismo, por lo que esconden, con las narraciones budistas, cuyo encanto narrativo para hacer penetrar su conclusión moral ve como elemento fundamental para su rápida y plena difusión. Lastimosamente, hasta ahí llega su valoración estética de unas obras que, por otra parte, valora por tres razones: por la importancia de la historia marco, que tuvo fortuna en grandes obras de la tradición medieval europea; por su carácter de difusión de la escuela moral budista; y por permitir conocer la vida del pueblo, escondida en otros géneros bajo la sombra de personajes distinguidos. Por el contrario, Paris abomina del

carácter misógino de estas historias y de la influencia que esta visión de la mujer va a tener en la literatura europea.²²

De inmejorable ejemplo de dedicación recopilatoria sirve el tercer y último francés de la escuela, Paul Sebillot (1843-1918). Su aportación teórica, a pesar de la publicación de algunos títulos en ese sentido, es más bien escasa. Su dedicación como animador y organizador del folclore de su país le lleva a fundar la *Revue des traditions populaires* (1882), punto de encuentro de todo lo que en Francia y durante ese periodo estaba relacionado con la literatura popular. La duración de la revista fue de treinta años y es considerada por Thompson como «el órgano oficial del cuento folclórico en Francia» (1972, 501). Pero el trabajo por el que Paul Sebillot alcanza mayor difusión en el mundo de los estudios populares es por *Gargantua dans les traditions populaires*, que inicia un tipo de investigación muy prolífico que se plantea las relaciones entre la literatura de autor y la popular.

Reinhold Köhler es reconocido por muchos estudiosos como el erudito más importante de la escuela indianista. Bibliotecario de la Biblioteca Ducal de Weimar, publica notas sobre las más importantes colecciones de cuentos europeos conforme iban siendo recopilados. Con todo, percibe que la rotundidad de los planteamientos de Benfey es matizable y, aunque distingue una cierta importancia de la India como origen de todos los cuentos europeos, piensa, como los autores anteriores, que su compatriota había exagerado un tanto. Del

²² La importancia de Paris dentro de los indianistas, aparte de su trabajo comparativo, radica en abrir un camino que llevará posteriormente a la escuela histórico-geográfica: Paris comienza a percibir la dificultad que plantea la clasificación de cuentos sujetos a múltiples variantes sin estipular un método que ayude a distinguir en ellos aquellos elementos básicos constitutivos de los accesorios. Sin llegar todavía a vislumbrar las futuras nociones de tipo y motivo que desarrollará la escuela fina, Gaston Paris sí que intuye que los que él considera «elementos reales» facilitan la constatación del origen de los cuentos, mientras que los «elementos accesorios» aportan información válida sobre la cuestión del modo de propagación. Aboga, pues, Paris por una reducción de la unidad de estudio que facilite su recopilación y ordenamiento.

mismo modo que ocurre con Paris, Köhler comienza a ver la necesidad de introducir en las recopilaciones una serie de informaciones que clarifiquen los distintos elementos que componen cada una de las variantes de un cuento.²³

La idea de que el origen de todos los cuentos folclóricos europeos era la India parece que pierde fuerza incluso desde dentro de los propios planteamientos de la escuela. En cambio, como ya ocurriera en la época en que salió a la luz, fue una idea que ha calado de un modo claro en la mentalidad de los estudiosos de la literatura. No deja de sorprender que, todavía en la actualidad, puedan encontrarse afirmaciones en este sentido en manuales de la historia de la literatura.

3.5. El pambabilonismo

En el último cuarto del siglo XIX, y a partir del estudio de un determinado tipo de escritura cuneiforme, surge la teoría babilónica o *pambabilonismo*. Es un movimiento íntegramente alemán, que defiende que todos los mitos se refieren siempre y en todas las religiones a fenómenos astrales, lo que les sitúa como sucesores de la mitología comparada de Müller, y que el antiguo sistema astral de los mitos en Babilonia es el origen de la mitología de los otros pueblos. Es una teoría comparatista y monogenetista, como la indianista de Benfey, salvo que para la teoría babilónica el origen no es la India sino Babilonia. No dedicaron ninguna obra en concreto a los cuentos populares, pero por su defensa de tesis del origen único del mito y sus similitudes de fondo con las otras teorías de este apartado merecen cierta atención. Una excesiva especulación y ausencia de pruebas y el rechazo frontal a la invención de mitos indepen-

²³ Se le debe la utilización de *catchword* o estilos de pie, que son pequeños comentarios descriptivos de incidentes de los cuentos. Estos *catchword* parecían más destinados a un empleo personal que a servir de referencia para futuros modos de clasificación y ordenación de los cuentos. De esta manera, su utilidad se ve reducida tan solo para quien los crea. Pero Thompson ve en ellos «la prehistoria del método histórico-geográfico» (1972, 526).

diente y paralela ponen también en relación con todas estas escuelas.

El 3 de diciembre de 1872 George Smith, en la Sociedad de Arqueología Bíblica del Museo Británico, anuncia el descubrimiento de que el diluvio de Noé es una adaptación hebrea de una historia babilónica. Ese mismo año, Eberhard Schrader presenta *Die Keilinschriften und das Alte Testament*, un estudio de los pasajes del Antiguo Testamento que pueden basarse en Babilonia. Paralelamente, estudios de otros aspectos de la vida en Babilonia, como el descubrimiento de Carl Lehmann-Haupt en 1889 de que desde Mesopotamia se había difundido un único sistema de medidas, dejan abierto el camino a los grandes nombres del movimiento. En 1890 Peter Jensen publica *Cosmología babilónica*, donde avisa ya sobre la influencia de lo babilónico en la formación de algunos nombres propios del Antiguo Testamento; Eduard Stucken publica entre 1896 y 1907 las cinco partes de *Mitos astrales*, en las que aúna el pambabilonismo y el movimiento del «Mito de la Estrella» de Ernst Siecke (*Liebesgeschichte des Himmels* de 1892), para afirmar que el origen de la cultura hebrea es la mitología babilónica y que Babilonia ha de ser considerada como el primer centro religioso del mundo. En 1913 editará *Origen del alfabeto*. El líder del movimiento es Hugo Winckler, desde la aparición en 1892 de *Babyloniens Geschichte und Assyriens*, a la que siguen *Pueblos y estudios del antiguo oriente* (1895), *Das alte Westasien* de 1899, los dos volúmenes de *Geschichte Israels* en 1900, el estudio comparativo mitológico que sirve de base a la escuela, *Himmels und Weltenbild der Babylonier*, de 1901, y *Die babylonische Kultur in ihren Beziehungen zur unsrige(n)* (1902), trascendental también para todos los componentes de la escuela. Siempre unido al nombre de Winckler, Alfred Jeremias descubre en 1903 la noción de edades zodiacales, marcadas por el equinoccio de primavera, y un año después escribe los dos volúmenes de *Das Alte Testament im Lichte den Alten Orients*, cuya traducción al inglés difunde en Gran Bretaña las ideas de los pambabilonistas. Todos ellos se fijan en el sol y la luna, a veces en Venus, siempre en relación con sus estrellas y

los doce signos del Zodiaco para afirmar que el sistema cosmológico se conoce ya en Babilonia alrededor del 3000 a. C. A partir de esto establecen un universo formado por dos caras, el cielo y la tierra, de la que esta es la transposición de aquel. Todas estas ideas, y la consiguiente de que los israelitas que escribieron el Antiguo Testamento conocen la concepción astral babilónica del mundo, se recogen en *Die babylonische Geisteskultur*, de 1907, donde Winckler muestra las ideas del grupo a un público más general. Peter Jensen desde sus primeras obras había resaltado la influencia literaria de la épica de Gilgames en las figuras claves del Antiguo Testamento. Había relacionado, por ejemplo, a las cuatro esposas de Jacob con las cuatro fases de la Luna, a los doce hijos de Jacob con los doce meses del año y a los siete hijos de Lía con los días de la semana. En 1906 con un primer volumen y con un segundo en 1928, Jensen publica *Das Gilgamesch Epos in der Weltliteratur*, donde reduce la influencia babilónica a la épica de Gilgames. Y aunque encuentra ecos de ella en el Antiguo Testamento y en la figura de Jesús de Nazaret y descifra el significado astrológico contenido en la obra épica, por el que en ella se tratarían los movimientos del planeta en relación con estrellas fijas, esta acentuación de la importancia del libro de Gilgames provoca la ruptura de Jensen con Winckler y compañía. La crítica que ya en 1907 había hecho surgir el pambabilonismo en autores como Kugler (*Hebräische Archäologie*), conforme echa a andar el siglo va sumando adeptos, como Carl Bezold, Leonard Rey o Hugo Gressman. Winckler fallece en 1913 y, a pesar de la aparición de la última gran obra del movimiento, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, de Jeremias en 1929, o del vano intento de Günter Martiny en 1932 por actualizar la teoría, ya en el primer cuarto del siglo XX la teoría babilónica puede darse por extinguida.

3.6. Panegiptismo y la escuela megalítica

Del mismo modo, el panegiptismo fue un movimiento que aparece capitaneado alrededor de los años veinte del siglo pasado por el difusionista inglés Grafton Elliot Smith y por Ren-

dez Harris, y establece un planteamiento similar, salvo en la sustitución de Babilonia por Egipto como primer centro religioso del mundo.

Una mayor importancia tienen los trabajos de la escuela megalítica. Según estos autores, los cuentos se originaron en el Mediterráneo oriental durante la época neolítica. En ellos se reflejaría todavía la estructura sociocultural del momento, basada en el matriarcado, la iniciación y los ritos de matrimonio característicos de los agricultores (Eliade, 1983, 201-202). Otto Huth defiende esta postura en su trabajo de 1950 *Cuentos y religión megalítica (Marchen und Megalithreligion)*, pero es C.W. von Sidow quien aporta las ideas sobre el cuento más interesantes. Este investigador sueco, de difícil clasificación, aporta el concepto de *oikotypes*: formas especiales de cada cuento que existen en cada país o región. Von Sidow propone estudiar estos *oikotypes* de un modo independiente y establecer o eliminar las relaciones orgánicas existentes entre todos ellos. Estos rasgos no pueden ser compartidos por países o zonas alejadas. De esta manera, von Sidow llega a dos conclusiones: la primera es el origen de los cuentos en un pasado indoeuropeo común, con lo que recupera la idea de los Grimm; la segunda es que las modificaciones que se producen en los cuentos se deben a la habilidad de los narradores que van introduciendo variantes. Esto es bastante extraño, según von Sidow, y da lugar a la relativa estabilidad de las narraciones. Las ideas de von Sidow, que volverán a retomarse en relación con la escuela histórico-geográfica, están en continuo proceso de revisión por parte de él mismo (Eliade, 1983, 204) y adolecen de la misma provisionalidad que las planteadas por este grupo de escuelas (Thompson, 1972, 557-559).

CAPÍTULO 4

LA ANTROPOLOGÍA Y LOS CUENTOS

4.1. Un cambio importante

Las interpretaciones del cuento, llegados a este momento de su historia, han respondido a la extrañeza que les produce el género dotándole de un carácter alegórico. Bien como representación de fenómenos naturales, bien como contenidos religiosos o astrológicos, el cuento encierra para todas las corrientes estudiadas hasta el momento un mensaje oculto. Hacia el último cuarto del siglo XIX surge una nueva corriente de estudio que va a contradecir esta premisa clave: el sentido de los cuentos hay que buscarlo en la realidad de la que nacen; el conocimiento de esa realidad va a traer consigo el conocimiento del significado del cuento. El centro de esa realidad gravitará sobre órbitas distintas según las tendencias: la psicologista lo encuentra en la psique individual; la social, en el funcionamiento de la sociedad.

A primera vista y respecto a este punto, puede verse ya que las distancias entre Müller o Benfey y los antropólogos psicologistas no pueden ser muy grandes, dado que las explicaciones alegóricas de aquellos no dejan de constituir una respuesta psicológica del hombre a su entorno. Sí que les separa la importancia que da cada uno al carácter de la mentalidad primitiva: la mitología comparada o los indianistas o los babilónicos coincidían en que la diferencia entre el modo de pensar del hombre primitivo y del hombre actual influye poco en el fenómeno del cuento, que nuestras mentalidades siguen funcionamientos similares. Para los antropólogos, en cambio, el estudio de la mentalidad primitiva va a ser fundamental porque parten de la idea de que es radicalmente distinta a la nuestra y que esa diferencia condiciona la base de toda creación humana.

El asunto no carece de importancia pues se trata de plantear el modo en que el investigador moderno se enfrenta a momentos de nuestra historia que escapan de los métodos de investigación de la historia. Eliade deja abierta una vía sobre este aspecto al tomar los mitos, los ritos o las supersticiones como documentos históricos, que ofrecen como mayor dificultad su heterogeneidad (1995, 11). Sin embargo, una mirada desde los albores del siglo XXI hacia el inicio de la disciplina antropológica, que tradicionalmente se sitúa en Tylor, no puede dejar una sensación más desalentadora. La euforia comparatista heredada de los comienzos del XIX, que animó al mesurado Andrew Lang a marcar el objetivo del nuevo movimiento en el descubrimiento del *sentido mismo de la civilización*, ha desembocado en un relativismo criticista que se impone con fuerza ya a finales del XX.

Por lo que respecta al estudio de la literatura popular en general, y del cuento folclórico en particular, a las escuelas de antropólogos se les debe la apertura de vías de aproximación que impulsarán los hallazgos más importantes que ha dado la investigación del género en el siglo XX: el establecimiento de las relaciones entre la realidad y la literatura popular, antes de intermediaciones por parte de agentes sociales cultos situados por encima del pueblo; la reivindicación de los estados inferiores de la civilización como los depositarios del imaginario del que surgen los géneros populares; el abandono de la inútil búsqueda de un origen histórico concreto para cada cuento, que da paso a la búsqueda del estado evolutivo de la raza humana del que surgen y al planteamiento del carácter poligenético de las creaciones literarias populares; y la necesidad de establecer diferencias genéricas dentro de este tipo de literatura. Bien cierto es que los antropólogos dejan más preguntas que respuestas a la historia de estas investigaciones, pero suponen un eslabón fundamental en ella por plantearse y, sobre todo, por la enorme cantidad de datos que aportan. Es el momento de atender a todo ello.

4.2. Evolucionismo psicologista

Que el origen de la religión había que buscarlo en el fetichismo es una idea de Charles de Brosses, ilustrado francés

que en 1760 escribió *Du culte des dieux fétiches, ou parallèles de l'Ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie*, en la que planteaba una teoría materialista del origen de las religiones. El término nace ya con connotaciones, pues proviene del portugués *feitico*, que significa 'falso, artificial'. Con independencia tanto del acierto en la elección de la terminología como del fondo de estas concepciones, es cierto que la existencia de una mentalidad primitiva distinta de la mentalidad del hombre actual había sido planteada e iba a ser una idea aceptada por la mayor parte de los investigadores de la disciplina.

Desde un punto de vista metodológico, la antropología psicologista se articula en cuatro premisas: evolucionismo, universalismo, comparatismo y genetismo. Estos investigadores entendían la historia de la humanidad como una sucesión de fases regidas por una idea de progreso, aplicable en principio a todas las épocas y todos los lugares, comparando los datos que se tienen de las culturas primitivas y estos con los de los grupos todavía existentes en la época del investigador, y partiendo de la idea de que hallar el origen de las instituciones y creencias culturales era hallar la esencia de la mentalidad primitiva. Spencer, por ejemplo, veía el culto a los antepasados como la fuente primera y el origen de la religión (Cassirer, 77). Plantea ya una idea que va a ser el centro de los antropólogos psicologistas y de la posterior polémica sobre la valoración de la mentalidad primitiva: el salvaje está dotado de una razón que, a la vista de sus conocimientos rudimentarios, puede considerarse justa (Evans-Pritchard, 1974, 199). De la observación y de los sueños adquiere la noción de dualidad: de la primera, una dualidad que le ayuda a comprender la realidad (sol/luna, visible/invisible...); de los sueños aprende que el hombre también tiene su doble, y esta es el alma. Para Spencer, el hombre primitivo llega a la religión por la creencia en espíritus, que serían los de los muertos que han desarrollado una vida memorable y que después, con el paso del tiempo, acaban convirtiéndose en dioses. Esta interpretación de la mitología es el evemerismo y tiene sus raíces en Evemero de Mesina, filósofo

del siglo IV a. C. Dejando al margen el desarrollo evemerista de Spencer, la idea de que la base mínima de toda religión había que buscarla en los seres espirituales es asumida por los antropólogos ingleses que constituyen el grupo de estudios psicologistas, el primero de los cuales y referencia fundamental es Tylor.

4.2.1. E. B. TYLOR

Edward Burnett Tylor (1832-1917), hijo de cuáqueros e iniciado en el mundo de la antropología de la mano del etnólogo Henry Christy, establece las bases de la interpretación psicologista de la mentalidad primitiva. La idea fundamental de la que parte Tylor es la de la racionalidad de la mentalidad primitiva, que ya se encontraba en Spencer. Ellos consideran a los seres primitivos como seres racionales aunque sus creencias, debido a la escasez de conocimientos, eran deficientes. Así afirma:

Quien comprenda la significación que tiene la creencia de los salvajes y los bárbaros en los seres espirituales, se hará cargo de ese estado de cultura en que la religión de las rudas tribus constituye su filosofía y contiene, al mismo tiempo, una explicación de lo que son ellos mismos y del mundo en que viven, tal como sus inadecuadas inteligencias pueden comprenderla (Tylor, 1973, 122).

Esta filosofía del hombre primitivo era racional porque fluía de observaciones y se desarrollaba a partir de deducciones lógicas. Esas observaciones eran insuficientes y las deducciones, erróneas, pero constituían al fin «un esbozo de filosofía de la naturaleza» (Evans-Pritchard, 1974, 202). Tylor, y con él la antropología inglesa, defiende en definitiva la identidad absoluta del espíritu humano, sin importar las circunstancias. Las sociedades humanas, entonces, pueden reducirse a leyes científicas y, dentro de aquellas, las sociedades primitivas tan solo supondrían una devaluación de estas debida al desarrollo escaso de sus mentes. Este cientificismo aboca a considerar el desarrollo de la humanidad de un modo unilineal y análogo en todos los grupos humanos (González Sánchez, 27). Siguiendo a Spencer

también, Tylor plantea que las religiones primitivas se caracterizaban por la creencia en seres espirituales, pero a diferencia de aquel, prefiere insistir más que en la idea de espíritu en la de alma. El animismo de Tylor consistiría en la existencia de almas en las criaturas individuales, capaces de una existencia más allá de la muerte. A partir de la observación y de los sueños, el hombre primitivo tuvo conciencia de su alma, un alma que puede desligarse de su continente, y también de un alma en los objetos. El alma sería entonces una entidad inmaterial que daría razón de todas las experiencias básicas de la existencia humana (la muerte, los trances, los sueños...) y que supondría «la fuente y el origen de las ideas del espíritu y de la deidad en general» (Tylor, 1977, I, 23). Otro elemento importante que añade Tylor para ahondar en la dicotomía trazada entre mentalidad primitiva y civilizada es la relación entre estas dos mentalidades y las ideas de religión y moral: el animismo salvaje está prácticamente libre de ese elemento ético que, para la mente civilizada, es el auténtico móvil de la religión práctica. El animismo más bajo no es tanto inmoral como amoral, entendido desde una perspectiva no primitiva.

4.2.2. JAMES FRAZER

Estas ideas son completadas y desarrolladas por otro renombrado miembro de la corriente antropológica: James George Frazer.²⁴ Frazer prosigue con la teoría animista de Spencer y Tylor con la que justifica, basándose en la psicología asociacionista y las leyes de la lógica formal, el origen animista de los salvajes y su posterior evolución. Por generalización y asociación de ideas, el salvaje dota de espíritu como el suyo a todo lo que le rodea. Pero dentro de la dicotomía establecida entre mentalidad primitiva y civilizada, Frazer va a introducir un ter-

²⁴ La obra de mayor calado de Frazer es, con diferencia, *La rama dorada*. Su primera edición en inglés, en dos volúmenes, data de 1890. Entre 1907 y 1914 ve la luz la edición monumental de la misma en doce volúmenes. En 1922 edita en inglés una versión abreviada por él mismo. Su difusión por todo el mundo fue enorme: en español, la edición inglesa abreviada fue traducida ya en 1944, siendo reimpresa con bastante asiduidad.

cer elemento dentro de la primera que va a tener una gran influencia en el grupo de antropólogos ingleses. Para Frazer, la mentalidad primitiva conoce dos actitudes diferenciadas: la magia y la religión.

La magia es un orden invariable existente en la naturaleza, que no admite intervenciones personales. Vendría a ser el germen de la idea moderna de ley natural. Esta magia simpática se basa en dos leyes: la ley de semejanza (magia homeopática), por la que lo semejante produce lo semejante o los efectos semejan las causas; y la ley de contacto o contagio (magia contaminante), por la cual lo que estuvo en contacto se influye recíprocamente a distancia (Frazer, 35). El mago cree que estas leyes tienen validez universal y no se encuentran limitadas por las acciones humanas. Sabe también que sus conocimientos son limitados (la magia no es ciencia, es técnica) porque no analiza los procesos mentales de su práctica ni busca los principios de sus acciones, pero sabe que tiene dos aspectos: uno positivo, que sería la hechicería y se encaminaría a conseguir lo deseado, y otro negativo, que busca eludir lo temido y que sería el tabú.

Por otro lado, la percepción de la existencia de un mundo impregnado de fuerzas espirituales, que funcionan por impulsos semejantes a los nuestros, es la raíz de la religión. El hombre sí puede influir en estos agentes sobrenaturales a partir de las oraciones, las promesas o las amenazas. De aquí, en la religión pueden distinguirse dos elementos: un elemento teórico, que sería la teología y que se basa en la creencia en poderes más altos que el hombre, y un elemento práctico, por el que el hombre puede condicionar esos poderes y que serían las ceremonias y los ritos (Frazer, 76).

Para Frazer existirían entonces tres etapas por las que pasan todas las sociedades: la mágica, la religiosa y la científica. El tránsito entre las dos primeras requiere un cierto desarrollo intelectual, lo que lleva a Frazer a afirmar que la pluralidad de religiones es un síntoma de progreso. Pero admite también que las contradicciones que surgen entre magia y religión esta-

ban ya presentes en el hombre primitivo, que confunde los dos ámbitos. Entre la magia y la ciencia Frazer ve una similitud solo condicionada por pertenecer aquella al estadio de desarrollo en que todavía no se han comprendido bien las relaciones entre fenómenos. «La magia es un sistema espurio de leyes naturales, así como una guía errónea de conducta: es una ciencia falsa y una técnica abortada» (Frazer, 34). Los principios en que se basa, el de semejanza y el de contigüidad, están equivocados, por lo que el hombre primitivo es inferior al actual. La supremacía de la ciencia, como el dominio de la naturaleza por medio de la técnica, es una aspiración congénita del hombre. Es difícil resistirse a la metafórica comparación que Frazer establece entre el recorrido del pensamiento humano y una tela tejida con tres hilos distintos:

[...] el hilo negro de la magia, el hilo rojo de la religión y el hilo blanco de la ciencia. Si pudiéramos examinar entonces este tejido del pensamiento desde el principio, probablemente nos parecería a primera vista un escaqueado blanco y negro, hecho de retazos de nociones falsas y verdaderas, apenas teñido aún por el hilo rojo de la religión. Pero mirando más lejos, encontraríamos que el escaqueado de cuadros blancos y negros tiene en la parte media de la tela, donde la religión ha penetrado más profundamente en su trama, una mancha de rojo oscuro que va aclarando insensiblemente cada vez más a medida que el hilo blanco de la ciencia va predominando en el tejido. Podemos comparar el estado del pensamiento moderno, con sus metas divergentes y sus tendencias en conflicto, a una tela cuadrículada y maculada, tejida de este modo con hilos de diversos colores pero cambiando gradualmente de matiz conforme se va desarrollando (Frazer, 795-796).

Resumiendo, respecto a Tylor, Frazer introduce dos nuevas hipótesis, una de carácter pseudohistórica y otra psicológica (Evans-Pritchard, 1974, 203): los tres estados de evolución de toda sociedad, sujetos a leyes naturales invariables y que tanto recuerdan a los establecidos con anterioridad por Comte; y la relación que establece entre magia y ciencia, idénticas en la

confianza de su método, contrarias respecto al criterio de falsedad y veracidad que las rigen.

4.2.3. OTROS COMPONENTES

El planteamiento general queda establecido con las ideas de Tylor y Frazer, de modo que sobre esta base van a ir apareciendo investigaciones que irán matizando alguna de las ideas expuestas pero que seguirán manteniendo las premisas generales de investigación. Así, Lewis Henry Morgan (1818-1881), sin abandonar el método comparatista y constatando la unidad subyacente a las diversas manifestaciones culturales, plantea un evolucionismo unilineal sobre tres estadios que rebautizará como de salvajismo, barbarie y civilización (Marzal, 19). Morgan plantea la predeterminación mental de todas las razas, una identidad específica de la estructura cerebral de todos los hombres, de modo que bajo condiciones similares aparecen en ellos las mismas necesidades.

El escocés Andrew Lang representa inmejorablemente la postura evolucionista de la antropología inglesa. Este escocés, cuyas aportaciones al cuento se estudiarán más adelante, parte del objetivo de buscar una condición histórica del intelecto humano para que los mitos fueran racionales, momento histórico que ha tenido que ser pasado por todas las razas (Lang, 8). Convencido de que los mitos son un legado de la fantasía de los antepasados y de la inferioridad intelectual de aquellos respecto a los estadios posteriores de evolución, no obstante, no está de acuerdo con que los dioses tuvieran como origen las almas y los espíritus (Evans-Pritchard, 1971, 207). Plantea Lang la teoría del «monoteísmo primordial», que se basa en la idea de que en los pueblos primitivos más antiguos ya existe la creencia en un ser supremo y que esta etapa es anterior a la de la religión (Acevedo, 305). Lang, con sus objeciones, plantea ya la incomodidad en la que se encuentran las interpretaciones psicologistas de la mentalidad primitiva. Para él, los mitos permiten reconstruir los sistemas de pensamiento que subyacen a la conducta humana porque son reflejos de un sis-

tema cultural y, como tales, son documentos históricos (Palerm, 59-60). La tarea del antropólogo consistiría entonces en abstraer los elementos comunes de los mitos de todas las partes del mundo para hallar la base de esa conducta.

Las ideas de Tylor y Frazer van a ir siendo matizadas. Llegará un punto de las investigaciones antropológicas en que estas habrán de asumir la inviabilidad de una interpretación psicologista de la mentalidad primitiva.

4.2.4. CRÍTICA AL EVOLUCIONISMO

El evolucionismo psicologista se impone en las interpretaciones antropológicas con claridad hasta pasado el primer cuarto del siglo XX. Sin embargo, alguno de sus planteamientos resultan insostenibles para ciertos estudiosos, que comienzan a cuestionarlos. Son fundamentalmente dos los aspectos que originan las críticas de método más fructíferas: la universalidad unilineal de la evolución de la mentalidad humana y el animismo como origen de su espiritualidad. Del primero de estos aspectos van a surgir dos líneas de investigación que son conocidas como el difusionismo y el particularismo histórico. Del segundo, queda la idea de *mana*. Todas estas nuevas interpretaciones dejan abiertas las puertas al segundo gran bloque de la corriente antropológica, el que centra su mirada ya no en la psicología sino en la estructura social del hombre primitivo.

4.2.4.1. *Difusionismo*

El difusionismo se cuestiona la importancia de la expansión de los elementos culturales desde su lugar de origen a otros y los procesos de esta expansión. En definitiva, se cuestiona la máxima psicologista por la que el pensamiento evoluciona de la misma forma, invariablemente, obedeciendo a patrones mentales naturales e inamovibles en todas las comunidades humanas. El más importante representante de esta corriente es el británico William Rivers (1864-1922), aunque hizo fortuna también en Alemania y Austria de la mano de Wilhelm Schmidt

(Marzal, 23). Rivers parte de Morgan y su teoría del parentesco. La influencia que va a tener en autores como Malinowski y Radcliffe-Brown provoca que sea considerado como el primero en estudiar la organización social de los pueblos primitivos (Palerm, 143). Con todo, Rivers solo cuestionaba la regularidad de las leyes evolutivas planteadas por Tylor y Frazer, no el hecho de la evolución.

4.2.4.2. *Franz Boas*

El particularismo histórico se resiste nuevamente a incluir a toda la humanidad dentro de una misma corriente de desarrollo y ofrece a cambio comprender cada cultura en particular estudiando su trayectoria fuera de marcos generalizadores. La humanidad como un todo es sustituida por una sociedad concreta como un todo. Su método de estudio, no obstante, seguirá siendo inductivo, histórico y comparatista.

Es esta una corriente norteamericana a cuya cabeza aparece otro de los grandes nombres de la especialidad: Franz Boas, nacido en Alemania en 1858 y fallecido en Nueva York en 1942. Desde 1886 se instala en Estados Unidos y, aunque no puede considerarse creador de ninguna teoría específica, su influencia es enorme. Influye en la antropología aplicando a ella métodos físicos y estadísticos y observando la importancia en el comportamiento humano de las mezclas raciales, los cambios ambientales y las condiciones sociales. En Boas se encuentran ya dos fortísimas críticas al método de trabajo seguido por la antropología inglesa que van a ser esgrimidas también por las escuelas de antropología social. Por una parte, el particularismo ve fundamental la creación de métodos de trabajo de campo que saquen al investigador de su despacho y le coloquen en medio de la realidad que estudia; por otra parte, el etnocentrismo de Tylor y Frazer es para esta corriente inadmisibles. Boas aboga por una «humanización del primitivo», que queda magníficamente expresada en afirmaciones como que «el esquimal es un hombre como nosotros» (Hays, 265). La insuficiencia lógica del pensamiento primitivo, que Tylor de-

fiende, viene dada por el mecanismo, distinto al de la civilización moderna, por el que aquel asocia la percepción con las ideas que le provoca: estas asociaciones son heterogéneas, emocionales y simbólicas (Meletinski, 2001, 28). Por ejemplo, la distinción entre lo humano y lo animal se basa en principios completamente distintos a los del hombre civilizado.

Franz Boas critica también el descriptivismo de la escuela inglesa y se propone imponer un orden y rigor teóricos en el caos fenomenológico de los productos culturales. Estos le interesan no como hechos aislados y discontinuos sino como indicadores de pautas culturales, es decir, formas, modelos y estructuras. Este rigor teórico se traduce en la clara demarcación de los aspectos de estudio, que pueden resumirse en tres grandes espacios y que van a guiar el estudio de los continuadores de la obra del antropólogo norteamericano: el concepto de cultura, la relación de la personalidad y la cultura y el cambio cultural (Marzal, 23-28). A partir del concepto de cultura se van a desarrollar dos líneas complementarias de investigación: el determinismo cultural de Kroeber, para el que el hombre solo sirve de ilustración de la cultura a la que pertenece, una cultura que tiene identidad por sí misma y que debe estudiarse históricamente; y el relativismo cultural de Herskovits, para el que toda valoración es relativa al fondo cultural del que surge la experiencia. Respecto a la relación entre cultura y personalidad, los continuadores de Boas van a verse influenciados por Freud y, como tal, serán estudiados con posterioridad. Baste aquí mencionar a Margaret Mead, que rechaza ya de modo claro que lo decisivo de la persona haya de buscarse en factores biológicos o psicológicos en lugar de culturales; Geza Roheim, que defiende la existencia de un simbolismo potencialmente universal; y Ruth Benedict, que insiste en que el sustrato afectivo e ideológico de cada pueblo se hace comprensible en el comportamiento cultural y que es este el que es organizado por principios o modelos. Dentro de este aspecto, cabe destacar las aportaciones de Linton y Kardiner, que defienden la teoría de la «personalidad de base»: la cultura es aprendida por los miembros de una sociedad mediante procesos de socializa-

ción continua o inculturalización. Con esta teoría de la personalidad de base, Linton y Kardiner intentan hacer comprensibles los contenidos culturales y la regularidad de las acciones sociales que quedaban oscurecidos en el evolucionismo tylo-riano. Por último, dentro del tercer ámbito general, el correspondiente al cambio cultural y el contacto, destaca como continuador de Boas el norteamericano Robert Redfield, cuyas influencias de la antropología social inglesa dejan patente el abandono definitivo del evolucionismo psicologista inglés por parte de esta vía de investigación. La influencia de Boas es, pues, enorme en la evolución de los estudios antropológicos, sirviendo de puente entre las diversas visiones, y alcanza a movimientos surgidos bien entrado el siglo XX, como el neoevolucionismo norteamericano de los años 40, cuyos representantes a uno y otro lado del océano lo mantienen como referencia innegable. Este movimiento, en el que destacan en Norteamérica Leslie A. White y en Gran Bretaña nombres como el de Evans-Pritchard, Gordon Childe, de tintes marxistas, o Julian Steward, suscribe la idea boasiana de que la evolución de la mentalidad humana no puede centrarse en la humanidad en su conjunto o en ciertas instituciones creadas por ella sino en civilizaciones concretas (Marzal, 39-41). Cabe destacar a Edward Evan Evans-Pritchard (1902-1973) que, junto a valoraciones muy útiles de las distintas tendencias antropológicas en diversas obras, ofrece su punto de vista en *Ensayos de antropología social*.

4.2.4.3. Animismo y mana

El animismo como origen de la espiritualidad del hombre primitivo es la segunda vía de ataque generalizado a las ideas evolucionistas de los antropólogos psicologistas ingleses. Como las brechas abiertas por el difusionismo y el particularismo, estos cuestionamientos de la idea de alma mantenida por Tylor y Frazer van a reconducir los estudios antropológicos ya claramente hacia el segundo gran bloque de investigaciones, los cuales van a ocupar gran parte del siglo XX.

El animismo para los psicólogos era un concepto fundamental sobre el que levantaban su propuesta acerca de la mentalidad primitiva: a partir de la observación, de estados de consciencia alterados o del sueño, el hombre primitivo individual había intuido la presencia de alma en sí mismo y, por extensión, en lo que le rodea. La incomodidad de alguno de los investigadores de esta corriente con esta idea tarda poco en manifestarse. Nociones como la de alma o Dios parecían exigir un grado más avanzado de cultura que la supuesta para el salvaje y reclamaban un reajuste, un estado anterior que fuera más congruente con una inteligencia tan poco desarrollada.

Aparece el concepto de mana. El primer autor en describirlo es Robert Henry Codrington. En 1892, John H. King publica en dos volúmenes *The Supernatural: its Origin, Nature and Evolution*, en el que definirá el mana como una idea de artificio y misterio, que podría equivaler a lo celeste y que formaría parte de los acontecimientos y los objetos que rodeaban al hombre primitivo. Alrededor de esta idea se establecería una teoría de encantos y maleficios que darían lugar a la magia (Evans-Pritchard, 1974, 206). A partir de aquí, por errores de juicios y falsos razonamientos a propósito de los sueños y la neurosis, el hombre primitivo empieza a creer en las almas, luego en los espíritus y después en los dioses. El concepto de mana deja abierta la puerta para una interpretación social del hombre primitivo, puesto que extrae de dentro de la cabeza del individuo el origen de sus creencias y sitúa a este, bien como algo igual de indefinible, en la esfera de la comunidad.

4.2.5. CONCLUSIÓN

Las críticas a estos postulados antropológicos han venido en su mayoría centradas en dos aspectos: en el empleo de una metodología arbitraria y en los argumentos con los que se caracteriza la mentalidad primitiva. Respecto a la primera de ellas, se achaca a este grupo de antropólogos el uso de distintas fuentes formadas de elementos dispersos de los diferentes pueblos citados y presentados fuera de su propio contexto

cultural. Una de las más certeras es la crítica que realiza Jean Pierre Vernant (193), que ve en estas ideas la mera aplicación de un comparativismo global y exacerbado entre civilizaciones y religiones que son distintas entre sí, y de cuyas diferencias culturales se hace caso omiso. Todo esto lleva a que se mezclen, desvinculadas de su contexto original, figuras divinas y secuencias míticas que pertenecen a conjuntos culturales diferentes para, finalmente, recurrir a explicaciones de corte naturalista-psicologista con las que se pretende dar cuenta del sustrato religioso existente en las relaciones entre el hombre y el medio natural.

Respecto al carácter inferior y salvaje con el que sobre todo los antropólogos de la escuela inglesa caracterizan a la mentalidad primitiva, las críticas más acertadas llegan de Mircea Eliade. Eliade propone, frente a la postura de Tylor y Frazer, otra que considere las manifestaciones del mundo primitivo como hechos humanos, de cultura, en definitiva, como creación del espíritu, despojados de toda valoración negativa. En *Mito y realidad*, Eliade afirma con rotundidad:

No hay otra alternativa: o esforzarse en negar, minimizar u olvidar tales excesos, considerándolos como casos aislados de «salvajismo» que desaparecerán completamente cuando las tribus se civilicen, o bien molestarse en comprender los antecedentes místicos que explican los excesos de este género, los justifican y les confieren un valor religioso. Únicamente en una perspectiva histórico-religiosa tales conductas son susceptibles de revelarse como hechos de cultura y pierden su carácter aberrante o monstruoso de juego infantil o de acto puramente instintivo (1983, 10).

4.3. Antropología social

«La religión del salvaje no es una religión meditada, elaborada, sino que es una religión danzada» (Marett, XXXI). Robert Marett, que es preanimista, establece esta afortunada imagen para expresar la necesidad de abandonar las interpretaciones psicologistas y emprender una nueva forma de acercarse al

pensamiento primitivo. Un grupo de investigadores, fundamentalmente franceses y tampoco alejados de Comte, van a proponer la sustitución de la teoría animista por leyes sociológicas. Para ellos son los hechos sociales los que verdaderamente importan y estos hechos sociales se rigen por leyes distintas a las que rigen el espíritu humano.

Los antropólogos de este grupo consideran que la religión, que deriva de la naturaleza misma del primitivo, es un hecho social y objetivo. Prueba de este carácter objetivo es que la religión se transmite de generación en generación, es algo general y colectivo que apoya su objetividad y, como el lenguaje, es obligatoria (Evans-Pritchard 1974, 231-232). Asumen la importancia para la mentalidad primitiva de las asociaciones de semejanza y contacto que apuntara Frazer, pero consideran un error tomarlas como manifestaciones psicológicas y no sociales, es decir, asociadas exclusivamente a ritos particulares. Por analogía entre la vida social y la vida orgánica, la función va a ser el principio de análisis de las sociedades primitivas. Como las ciencias naturales estudian sus estructuras, la antropología ha de estudiar la red de relaciones que envuelven a los individuos dentro de un sistema social. Los hechos antropológicos se explican por el papel que juegan en el sistema total de la cultura (Marzal, 28). La primera consecuencia de esto será la necesidad de estudiar estas sociedades desde dentro; la segunda será la revalorización de la figura del primitivo.

4.3.1. LUCIEN LÉVY-BRUHL

La historia de estos esfuerzos comienza con el francés Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). Lévy-Bruhl ha sido en ocasiones malinterpretado como evolucionista (Marzal, 32). Posiblemente, y dado que sus primeras obras aparecen en un momento de plena presencia del evolucionismo, el uso por su parte de términos como *prelógico* para caracterizar la mentalidad primitiva llevó a este error. Es también cierto que sus ideas sobre el hombre primitivo sufren una evolución a lo largo de su obra, por lo que para mejor comprenderla habrá que atender a to-

das sus fases. Lévy-Bruhl parte de la idea de que la estructura lógica de la mente es igual para todos los hombres. En *Las funciones mentales en las sociedades inferiores* de 1910 y, sobre todo, en *La mentalidad primitiva* de 1922, Lévy-Bruhl defiende la idea de que la mentalidad primitiva y la mentalidad civilizada no están regidas por una lógica diferente sino que existe un pensamiento *prelógico* que domina aquella y que no se preocupa tanto de las contradicciones que advierte la mentalidad civilizada. La ausencia de operaciones lógicas y de reflexión del hombre primitivo no demuestra su incapacidad sino que, simplemente, toman un camino distinto del tomado por el hombre civilizado. Este pensamiento prelógico se basa en la ley de participación, por la que los seres y los objetos pueden ser en sus representaciones a la vez ellos mismos y otra cosa (Lévy-Bruhl, 69). Si existe esta despreocupación por las contradicciones es porque, para Lévy-Bruhl, la mentalidad primitiva se interesa ante todo por las fuerzas místicas de los seres y las cosas (33-34). En esta idea de una mentalidad prelógica o mística, incluso autores no demasiado alejados de estos planteamientos, como Cassirer (75), ven una contradicción con la visión y atención a los detalles de la realidad que muestran las pinturas paleolíticas.

A partir de *La mentalidad primitiva*, manteniendo en gran medida lo defendido anteriormente, se centra en salvar la aparente contradicción entre la existencia en la mentalidad primitiva de ese pensamiento místico de la realidad con la actividad técnica desarrollada por estas sociedades. Resuelve el filósofo francés que esa actividad técnica primitiva no es el resultado de la reflexión o el razonamiento sino fruto de una especie de intuición que no requiere un pensamiento lógico organizado. Lo ejemplifica el autor de un modo brillante:

Puede compararse a la actividad de un buen jugador de billar que sin saber una palabra de geometría o de mecánica, sin necesidad de reflexionar, ha adquirido una intuición rápida y segura del movimiento a ejecutar para obtener una posición dada a las bolas (Lévy-Bruhl, 112).

El mundo para el salvaje es finito y cerrado, participado por él aunque no lo conozca. El carácter de su lenguaje, casi exclusivamente concreto, muestra su poca predisposición al razonamiento. Para la mentalidad primitiva, entonces, no puede aplicarse el principio de contradicción de nuestra lógica; la mentalidad primitiva será sintética, al desaparecer de ella la facultad analítica, y mística, basada en la fe de fuerzas ocultas.

En una posterior etapa de su evolución, cuya obra clave es *El alma primitiva*, escrita en 1927, Lévy-Bruhl resta importancia a la ley de participación y se centra en el estudio de la experiencia mística del hombre primitivo. Concluye que en esta experiencia mística prevalece sobre lo cognoscitivo lo afectivo, lo que hace que se encuentren indiferenciados en la mentalidad primitiva los seres humanos y el universo. Esto le dará pie para la noción de *categoría afectiva de lo sobrenatural*, explicada en su libro *Lo sobrenatural y la naturaleza en la mentalidad primitiva* de 1931. Esta noción puede resumirse en que lo sobrenatural forma parte para el hombre primitivo de la naturaleza, es decir, la representación del mundo sobrenatural es inseparable a cada instante de la experiencia diaria. En dos de sus últimas obras, *La mitología primitiva* (1935) y *La experiencia mística y símbolos de los primitivos* (1938), Lévy-Bruhl ahonda en estas conclusiones. El mundo mítico no será para la mentalidad primitiva un mundo imaginario sino tan real como la experiencia diaria: solo «la categoría afectiva de lo sobrenatural» caracterizará entonces esta mentalidad primitiva, y esta categoría es una experiencia mística, a diferencia de la mentalidad civilizada para la que la experiencia será cognoscitiva.

En su obra póstuma *Carnets* se encuentran las conclusiones finales del pensamiento de este antropólogo francés. Definitivamente, la mentalidad primitiva y la mentalidad moderna son dos mentalidades diferentes, aspectos de un desarrollo, no etapas de ese desarrollo. A partir de estas conclusiones, puede establecerse el siguiente esquema:

CONCLUSIONES FINALES DE LÉVY-BRUHL

	Por el contenido de sus representaciones mentales	Por el vínculo entre las representaciones mentales	Por el principio de apoyo
Mentalidad moderna	Intelectual	Lógico	Principio de contradicción
Mentalidad primitiva	Emocional y motor	Místico o prelógico	Principio de participación

La gran criba que suponen las ideas de Lévy-Bruhl se centra en dos elementos fundamentales de los estudios antropológicos anteriores: por un lado, se destruye el mito de la evolución unilineal de la mentalidad humana; por otro, se demuestra la imposibilidad de entender la mentalidad primitiva con los conceptos del hombre actual. El procedimiento que se debe seguir para reconstruir la mentalidad primitiva es el de atender a sus manifestaciones: analizar sus representaciones colectivas y sus instituciones (Lévy-Bruhl, 33). Queda abierta pues la segunda vía de investigación de la antropología, basada no en cómo evolucionaron sino en cómo funcionaron las sociedades primitivas.

4.3.2. ÉMILE DURKHEIM

Las dos grandes referencias de esta corriente de estudio son la teoría de Durkheim y el método de Malinowski. Entre ambos establecen una especie de sociología de los pueblos primitivos centrada en su organización social. Émile Durkheim (1858-1917) es considerado, junto a Max Weber, el fundador de la sociología moderna. Mientras que Tylor y Frazer reducían el campo de la etnología al estudio del salvaje, con Durkheim la antropología se acerca a las culturas occidentales (Palerm, 69). El concepto de tótem es fundamental para comprender la teoría de Durkheim. El tótem es la forma material bajo la cual la imaginación representa una sustancia inmaterial; en los pueblos primitivos, el tótem expresa la identidad moral del clan, es el propio clan. De este modo, lo sagrado es la sociedad representada por el símbolo totémico (Evans-Pritchard, 1974, 236-237). Así, el alma ya no sería el producto de una ilusión, como creía Tylor, sino el principio toté-

mico encarnado en cada individuo. Esta idea totémica, para Durkheim, se extendería hasta impregnar a las religiones más evolucionadas.

Las ideas de Durkheim están inspiradas en las de dos antropólogos evolucionistas que habían ya apuntado la importancia del animal totémico para las sociedades primitivas. William Robertson Smith (1846-1894) ya había visto que el origen de la religión se hallaba en la absorción del animal tótem. Las religiones primitivas no tenían ni creencias ni dogmas sino que «consistían únicamente en instituciones y en prácticas» (Evans-Pritchard, 1971, 230). Smith deja planteada una idea que va a ser totalmente asumida con posterioridad por los antropólogos sociales: el rito explica los mitos, y no al revés. Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920), aunque partiendo de una psicología evolutiva, influye también en Durkheim a partir de dos obras: *Psicología de los pueblos*, diez volúmenes publicados entre 1900 y 1920, y *Elementos de la psicología de los pueblos* de 1912. Para Wundt, la religión tiene su origen en la edad totémica, previa a la etapa mágica, basada en el culto a los animales. El objeto del culto va evolucionando de los animales a los ancestros humanos, de estos a los héroes y de los héroes a los dioses, hasta desembocar en el universalismo religioso de la edad humanista. Al margen del evemerismo subyacente en Wundt, su idea de que el origen de la religión se encuentra en el culto a animales fue asumida por los antropólogos sociales.

Las ideas de Durkheim tuvieron su continuación en Francia de la mano de su sobrino Marcel Mauss (1872-1950) y en Gran Bretaña con Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955). A partir de ellos, el estudio del rito común como exponente del sentir del grupo, como un fenómeno que posee sentido cultural y una función social, sitúa al ritual como pieza fundamental para comprender el funcionamiento de las sociedades primitivas. Aparece entonces la figura de Malinowski.

4.3.3. BRONISLAW MALINOWSKI

Bronislaw Malinowski (1884-1942), nacido en Cracovia pero de nacionalidad inglesa, lleva al extremo la importancia

del método de campo para conocer fehacientemente la mentalidad de las sociedades primitivas. Resulta emblemático el famoso ataque a los investigadores que basaban sus reflexiones únicamente en los textos, «desde la tumbona de la terraza del recinto misional, de la delegación del gobierno o del bungalow del hacendado, probablemente degustando un whisky con soda» (Malinowski, 1994, 172). Sus estudios se centran en la vida de los isleños de Trobriand, con los que convivió durante años.²⁵ Consecuentemente, las aportaciones más valiosas de Malinowski van a hacer referencia a la forma de acercarse y trabajar con las comunidades primitivas más que a reflexiones teóricas. Por ejemplo, y respecto a la relación entre la magia, la religión y la ciencia, el antropólogo polaco sí que defiende la posesión por parte de los pueblos no occidentales de un corpus cognoscitivo científico distinto a lo mágico-religioso, pero no responde a la cuestión de si a ese corpus puede llamársele ciencia y se conforma con admitir que la magia cumple los mismos resultados subjetivos que la ciencia. En este aspecto se distancia no solo de Frazer sino también de Lévy-Bruhl, para el que sí que era posible la comparación entre magia primitiva y ciencia moderna (Evans-Pritchard, 1974, 204). Malinowski marca claramente distancias con los antropólogos ingleses al afirmar que los mitos no son un intento de explicar una curiosidad filosófica, científica o literaria sino que son un refuerzo de las creencias y las prácticas de una determinada sociedad; establece diferencias entre lo sagrado y lo profano, como actos aquellos hechos con reverencia y temor, o entre magia y religión, remarcando que los ritos de esta última no tienen un objetivo ulterior (Evans-Pritchard, 1971, 214). Respecto a Durkheim, se resiste a atribuir un origen social a la religión y a aplicar el concepto durkheimiano de la mentalidad colectiva a todas las producciones de una sociedad humana.

²⁵ Fruto de su estancia en Papúa y Nueva Guinea es su primer libro, *Islas Trobriand* de 1915, experiencias de su primer trabajo de campo. Otros libros en los que pone en marcha su método de observación participante son *La familia entre los indígenas australianos*, de 1913; *Los argonautas del Pacífico occidental*, de 1922, y *La vida sexual de los salvajes del nordeste de la Melanesia*.

La importancia que Malinowski da al mito es enorme para la configuración de las comunidades primitivas, pues sirve para consolidar la tradición en la sociedad ya que su función esencial es narrar el origen de todo lo que existe:

El mito cumple en la cultura primitiva una función indispensable: expresa, exalta y codifica las creencias, custodia y legitima la moralidad, garantiza la eficiencia del ritual y contiene reglas prácticas para aleccionar al hombre (Malinowski, 1963, 33).

A su vez, Malinowski pensaba que «los mitos constituyen la espina dorsal de la civilización primitiva» (1994, 133); por eso, sus mayores aportaciones serán estudiadas en el apartado relativo a la literatura popular.

4.3.4. ERNST CASSIRER

Antes de entrar a conocer el resultado de las investigaciones antropológicas en el terreno de la literatura popular, es preciso detenerse en las reflexiones de Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo alemán que dejó una obra de sumo interés para el conocimiento del hombre primitivo, *Antropología filosófica*, de 1944. Para Cassirer, «el hombre ya no puede ser definido como *animal racional* sino como *animal simbólico*» (28); pero mientras el hombre contemporáneo distingue sin dificultad entre la realidad y la posibilidad, entre las cosas y sus símbolos, para el hombre primitivo las dos esferas del ser (la realidad física) y del sentido (lo que posee el símbolo) se hallan constantemente confundidas (53).

Cassirer critica por igual las teorías reduccionistas de Müller y de Freud que los esfuerzos de intelectualizar el mito, de explicarlo como una expresión alegórica de una verdad teórica o moral. Y achaca este fracaso a no haber comprendido que el sustrato real de la experiencia mítica no es de pensamiento sino de sentimiento:

El mito y la religión primitiva no son, en modo alguno, enteramente incoherentes, no se hallan desprovistos de «sentido» o de razón; pero su coherencia depende en mucho mayor

grado de la unidad del sentimiento que de reglas lógicas. Su visión de la vida es sintética y no analítica (Cassirer, 74).

En el mismo sentido afronta Cassirer uno de los puntos de discusión clásicos entre los antropólogos: la equivalencia entre magia y ciencia. Cassirer ve similitudes entre ambas en cuanto que comprende que la naturaleza funciona al margen de agentes espirituales o personales, por leyes que se establecen mecánicamente. Pero mientras que la naturaleza, científicamente, puede ser definida por leyes universales, la percepción mítica se halla impregnada siempre de cualidades emotivas. No es esta la única crítica que Cassirer realiza a Frazer. Respecto a las ideas de este, Cassirer ve históricamente improbable que la religión surgiera una vez que las concepciones míticas se desmoronaran. Es imposible, dice Cassirer, fijar en el desarrollo de la cultura el punto donde cesa el mito y comienza la religión. En el curso de la historia, la religión permanece indisolublemente conectada e impregnada con elementos míticos (Cassirer, 79-80). La diferencia entre ambos estriba en la tendencia individualizadora de la religión frente a la universalizadora de la magia y el mito (Cassirer, 87).

Cassirer sigue a Durkheim en buscar en la sociedad, y no en la naturaleza, el verdadero modelo del mito (Cassirer, 72). Y en su búsqueda de una característica esencial, universal e irreductible de la religión primitiva halla el culto a los muertos. El temor forma parte de la relación del salvaje con sus muertos, pero el hombre primitivo le opone una fuerza vital, su confianza en la solidaridad, en la unidad compacta e indestructible de la vida. Esta convicción en la comunidad de todos los seres vivientes se expresa con el totemismo y debe ser fortalecida constantemente con ritos mágicos y prácticas religiosas (Cassirer, 78). Pero todavía queda por aclarar el paso desde esta forma de «simpatía del todo» de origen primitivo, que alcanza a modelos históricos, como los estoicos, hasta llegar a la religión monoteísta. Y esta nueva era del pensamiento religioso da inicio, según Cassirer, con la división del trabajo. Nuevamente, se plantean los cambios ideológicos no como productos del pensamiento

abstracto sino de la acción (Cassirer, 88). Dentro de este marco, el componente ético tiene una enorme importancia: mientras el mana primitivo no tiene dimensión moral, la religión monoteísta sí que plantea, como núcleo fundamental de su desarrollo, la diferencia entre el bien y el mal. Y lo que supone este componente ético para el hombre es una apertura hacia su propia libertad. El hombre es consciente de que puede obrar de distintos modos respecto a lo que le rodea. Ese sentimiento primitivo de una solidaridad natural o mágica de la vida es sustituido por esa forma de simpatía ética universal de la religión monoteísta (Cassirer, 92). En este sentido, Cassirer se alinea con Malinowski cuando afirmaba lo siguiente:

En sus ritos mágicos o religiosos el hombre trata de obtener milagros no porque ignore los límites de sus fuerzas mentales sino por lo contrario, porque los conoce plenamente. (Malinowski, 1936, 34).

Llegados a este punto, es el momento de profundizar en las reflexiones de estos grupos de antropólogos respecto a la literatura popular en general y al cuento folclórico en particular.

4.4. Teoría sobre los cuentos

La base de la postura que respecto al estudio del cuento folclórico van a tomar los investigadores de todas estas tendencias se encuentra ya en Edward B. Tylor. Buscando la mayor claridad posible, podrían destacarse estos tres postulados, a partir de los cuales será posible establecer el alcance de las ideas antropológicas sobre el cuento:

a) El estudio de la literatura popular en general, en la que se incluyen mitos, leyendas, fábulas y cuentos, es una vía de acceso para el estudio de una sociedad. Se hace preciso definir cada uno de estos géneros populares, delimitando sus fronteras y marcando los rasgos que los constituyen.

b) El investigador ha de buscar un método que le permita aproximarse al propio nivel de formación de esta literatura popular. Dado que estas obras están directamente relacionadas

con la imaginación, estos recursos metodológicos han de basarse en los estados inferiores de la evolución cultural. Dichos estados inferiores, en la mentalidad civilizada, se identifican con el nivel de la infancia, los enfermos mentales y los poetas.

c) Un estudio suficiente de obras permite afirmar que todas han surgido de un origen definido y por una causa suficiente, sin que las distinciones individuales, nacionales o raciales puedan subordinar las cualidades universales de la mente humana que aparecen en ellas.

4.4.1. LA IMPORTANCIA DE LOS GÉNEROS

Respecto a la primera de las ideas, las escuelas preocupadas por el comportamiento humano marcan una línea de estudio todavía no abierta hasta ese momento pero que pasará a formar parte de las preocupaciones de todos los investigadores posteriores: la necesidad de establecer categorías genéricas dentro de las distintas manifestaciones de la narrativa popular. Esta preocupación, planteada por Tylor y secundada por todos los investigadores de estas tendencias, no está provocada, en ningún caso, por motivos estéticos sino que es producto de la mera observación del comportamiento de los pueblos estudiados.

Así, Bronislaw Malinowski, fruto de su trabajo de campo llevado a cabo entre los nativos de las Islas Trobriand, observa que son los propios nativos los que marcan las pautas diferenciadoras entre los distintos géneros narrativos, distinguiendo entre los cuentos o *kukwanebu*, los mitos o *liliu* y leyendas, sagas o tradiciones históricas, llamadas por ellos *libwogwo* (Malinowski, 1994, 115). La caracterización de los distintos géneros obedece, como se observará, a razones marcadas por el contexto social en el que se sitúa cada uno de ellos. Los primitivos no explican los ritos sino que llevan a cabo un continuo proceso de actualización del texto mítico a través del rito y la ceremonia. Así, el cuento, relato no considerado como verda-

dero, a diferencia del *libwogwo*, que sí se considera, o del mito, que no solo se tiene como verdadero sino también como algo venerable y sagrado, tiene una época del año propia para ser contado, que se sitúa a finales de noviembre, cuando la tierra no requiere trabajo y el clima obliga a permanecer durante más tiempo en las cabañas; a su vez, tiene un momento del día más adecuado, que es el anochecer, a menudo alrededor del fuego; y, por último, cada cuento tiene una especie de propietario que tiene el derecho a relatarlo o, en su defecto, a autorizar que otro miembro de la comunidad lo relate, dependiendo mucho el éxito de la narración de las habilidades del narrador, bien para combinar de un modo atrayente voz y gesto, bien para hacer participar al auditorio en la propia narración (Malinowski, 1994, 121). Por su parte, la narración de leyendas o sagas ni poseen una época del año o momento del día determinados para ser recitadas ni tienen dueño alguno a quien competa la potestad de transmitirlos. Los mitos, en cambio, entran en escena cuando se reclama la garantía o antigüedad de un rito, ceremonia o regla social. Dada la importancia del mito como aglutinador social y preparador anímico ante determinados actos rituales o sociales, se le considera en un nivel muy distinto a los otros dos géneros (Malinowski, 1994, 123). En *Los argonautas del Pacífico occidental*, Malinowski aborda el estudio antropológico de los géneros narrativos entendidos como taxonomías retóricas, en una línea próxima a Propp y a Bajtin y que fue continuada por Jan Vansina. Malinowski demuestra la importancia de los cuentos en la vida de estos pueblos, destacando que no son puro entretenimiento sino parte de su ciencia, medicina, religión, ley, etcétera. Resaltar la función social del cuento folclórico será para Malinowski su principal objetivo, adquiriendo para ello el papel de «yo testifical» u «ojo oculto» que muestra lo que debió de suponer el género para la mentalidad primitiva. Las críticas que reciben los planteamientos de Malinowski se centran en dos cuestiones. Si, como él afirma con orgullo, solo es posible el estudio del cuento a partir de la observación directa del comportamiento de pueblos primitivos, difícilmente pueden ex-

traerse más conclusiones que las limitadas a este método. De este modo, queda seriamente restringido el espacio de acción del investigador. La segunda crítica a su postura viene de aquellos que denuncian su provincianismo: no es admisible explicar el cuento folclórico teniendo en cuenta tan solo un grupo de islas (Thompson, 1972, 496).

Otra diferenciación de los géneros narrativos populares que se ha hecho clásica y que surge de este grupo de investigadores es la que plantea el folclorista belga Arnold van Gennep, que obedece a aspectos menos relacionados con el carácter social de las narraciones, como en Malinowski, y se centra en rasgos de carácter ficcional. Añade van Gennep a los géneros de la anterior clasificación la categoría de fábula, quedando establecidos los siguientes términos:

Fábula es una narración, en verso, de personajes animales dotados de cualidades humanas o que actúan como si fueran hombres. En prosa, estas narraciones se denominan cuentos de animales.

Mito es una leyenda localizada en regiones fuera del alcance humano, protagonizada por personajes divinos.

Leyenda es un relato cuyo espacio se indica con precisión, sus personajes son determinados, sus actos tienen un fundamento con apariencia de históricos y son de cualidad heroica.

Cuento es una narración maravillosa y novelesca, sin localización del lugar de la acción ni individualización de los personajes, respondiendo a una concepción infantil del universo y de una indiferencia moral absoluta.

Es importante la incorporación de la fábula a esta clasificación, dado que investigadores posteriores, como Lévi-Strauss, dan una gran importancia a la animalización de lo humano y la hominización de lo animal en la mentalidad primitiva (antropomorfismo de la naturaleza y fisiomorfismo del hombre) (Lévi-Strauss, 1988, III-IV).

Una vez destacada esta importante aportación de estas escuelas a los futuros estudios del cuento folclórico, solo importa añadir que esta dirección abierta por los primeros investigadores queda cerrada por el último de ellos, Franz Boas, que, quizás ya abrumado por los dispares y abundantes intentos de clasificación, renuncia a diferenciar categorías:

Franz Boas menosprecia la distinción entre mito y cuento, pues se intercambian continuamente datos y las formas y contenidos de ambos están determinadas por las condiciones que definieron el arte literario primitivo (Thompson, 1972, 497).

Sin embargo, el escepticismo sobre el conocimiento acerca de los géneros literarios orales no ha de parecer como la postura a la que queda abocada la corriente. Bien al contrario, esporádicamente aparecen reflexiones que buscan abrir puertas hacia una mejor comprensión de este aspecto no menor. Feldman, por ejemplo, basándose en los estudios que Rosaldo realiza sobre los géneros orales entre los ilongot de Filipinas, plantea la tesis de que «existen, en otros lugares, géneros orales comparables a nuestros géneros escritos» (Feldman, 73). Rosaldo ofrece un listado de trece géneros orales encontrados en la mencionada comunidad filipina y los divide en tres grandes apartados.

a) Discurso recto (concepto asociado con la referencia y la claridad), que contiene tres géneros: noticias o chismes, historias sobre el pasado reciente y mitos o historias de un pasado lejano.

b) Discurso torcido (marcado por el uso de un vocabulario especial, repetición y reduplicación de raíces y frases enteras, recursos estéticos, etcétera), que se muestra en cinco géneros: acertijos, poemas infantiles, canciones, representaciones de conductas temerarias y oratoria.

c) Lenguaje de los conjuros: relatos jactanciosos de hazañas en la cacería de cabezas, alabanzas y pronunciamientos muy formalizados, imprecaciones, invocaciones al servicio de la

curación por parte de legos e invocaciones al mismo efecto solo conocidas por los chamanes (Rosaldo, 67-94).

Feldman, al analizar una serie de géneros, como la poesía wana, o *kiyori*, y la *purung* ilongot, y comprobar que ambas tienen sus respectivas versiones humorísticas, llega a la conclusión de que igual que los escritos, algunos géneros orales de ciertas culturas sin escritura fijan para su posterior interpretación la expresión, las palabras... en definitiva, la locución (87). A modo de conclusión, y de ejemplo de cómo puede seguirse profundizando en la delimitación de los géneros literarios orales, Feldman escribe lo siguiente:

En este sentido, las formas de hablas especiales, estéticas o elegantes en las culturas orales podrían tener características similares a las de algunos de nuestros géneros escritos. (77)

4.4.2. LOS ESTADOS INFERIORES

El segundo de los postulados de Tylor se refiere al método de estudio que debe seguirse. Como ya se ha señalado, el investigador ha de acercarse al estadio de evolución más cercano posible a aquel del que surge el cuento y, propone Tylor, esto supone que debe tomar como recurso metodológico la postura que ante la realidad plantean el niño, el loco y el poeta actuales, los tres prototipos que representan la alteridad del científico positivista adulto, sano y racional. El investigador folclórico debe ser capaz de recordar su propia infancia para así comprender más fácilmente los elementos fantásticos que aparecen en los cuentos (Tylor, 1981, 270); a su vez, el estudioso ha de disponer de elevadas dosis de sensibilidad artística para poder acceder mentalmente a la fase poética de pensamiento que forma los cuentos, pues «un poeta de nuestro tiempo tiene aún mucho en común con las mentes de las tribus incultas pertenecientes a la fase mitológica del pensamiento» (Tylor, 1981, 298); por último, aquel que se acerque al conocimiento del cuento debe considerar la influencia de las situaciones que provocan alteraciones de la conciencia, como puedan ser la meditación, el ayuno, la excitación, el choque emocional o la ingestión de nar-

cóticos. Así, «si el investigador tiene presente para sí la experiencia subjetiva de algún tipo de enfermedad que provoque delirios, le será más fácil comprender los productos resultantes de la fantasía mítica» (Tylor, 1981, 290).

Sin entrar a discutir la legalidad de la última de las recomendaciones de Tylor o sus conocimientos de pedagogía o el aprecio por la labor de sus poetas contemporáneos, salta a la vista que sus *recursos metodológicos* distan mucho de constituir un sistema sostenible. De entre todas las críticas que ha recibido, destaca por su seriedad y contundencia la de Mircea Eliade. Insiste Eliade en el enorme prejuicio que supone valorar de un modo inferior, y no distinto, el ámbito de la mentalidad primitiva frente a la civilizada. Merece la pena transcribir un fragmento del pensador rumano que derriba todo el planteamiento:

El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre: del hombre sin más, que todavía no ha contemporizado con las exigencias de la historia. Cada ser histórico lleva en sí una gran parte de la humanidad anterior a la historia (Eliade, 1983, 12).

4.4.3. LA POLIGÉNESIS

El tercer y último postulado que a partir de Tylor va a ser asumido por la mayoría de los estudiosos de esta tendencia supone también una novedad respecto a los planteamientos de las anteriores escuelas. La búsqueda del origen de todos los cuentos en un momento o espacio determinado que emprendieron las escuelas vistas hasta este instante, suponía un único origen para todos ellos. Las escuelas que se aproximan

al cuento a partir del conocimiento del comportamiento humano plantean, en cambio, una teoría poligenética: las similitudes evidentes entre los cuentos de la más diversa procedencia se deben a una invención independiente en muchos lugares, ya que están integrados por costumbres, creencias, comportamientos, etcétera que son comunes a pueblos del mismo estadio cultural. Las tesis poligenéticas se basan en la creencia de que existe un desarrollo paralelo de la cultura en todas partes, que se manifiesta en cuentos análogos. Es bien cierto que alguno de los autores englobados en estas escuelas se alejaron de esta postura, como es el caso de Andrew Lang, pero la poligénesis marca claramente las ideas del resto de los autores. Que los cuentos surjan de lugares que no mantienen conexión posible entre sí, a pesar de que se reflejen en ellos coincidencias incuestionables, y que dichas coincidencias obedezcan a una similitud en el grado de evolución de las distintas culturas donde se recogen, es una conclusión lógica, por lo visto ya desde los planteamientos antropológicos más generales de estas tendencias. Las mismas ideas, comportamientos y costumbres, no importa en qué punto del planeta, se pueden observar en un momento determinado de la evolución de todos los pueblos. De ellas surgen los contenidos de los cuentos.

Una vez analizadas las líneas maestras de este gran bloque de estudio del cuento, es el momento de acercarse al conocimiento de aquellos investigadores que forman parte de él, señalando las distintas matizaciones que dentro de la ortodoxia se van presentando: desde las dos grandes escuelas de antropólogos, con especial referencia a Andrew Lang, pasando por la escuela ritualista de Saintyves, para llegar a las ideas de Franz Boas, que de algún modo da forma definitiva a todas ellas y deja el camino preparado para la aparición de la escuela histórico-geográfica.

4.5. Estudios sobre los cuentos

De todos los investigadores de la escuela de antropología inglesa, está generalmente admitido que su primer y principal

representante es Edward B. Tylor. Su importancia, por tanto, radica tanto en sus puntos de vista como en su papel de impulsor de este tipo de estudios. Para el otro gran nombre de la tendencia, Frazer, los cuentos contienen supervivencias de aquellas etapas primitivas que ahora contienen su parte ilógica o, al menos, ininteligible. Las críticas que recibe Frazer son las críticas que reciben todos los componentes de la escuela: a pesar del abundante material extraído de su método comparativo, está injustificado creer que todos los pueblos evolucionan igual y que existe comunidad de intereses entre pueblos tan solo por pertenecer a la misma área (Thompson, 1972, 488).

Otros representantes de la escuela de antropólogos ingleses son E. Sydney Hartland y J. A. MacCulloch. Edwin Sydney Hartland prosigue el camino marcado por Tylor, siendo su obra una confirmación de la ortodoxia de la escuela inglesa. Lo mismo cabe decir de J. A. MacCulloch, partidario de la teoría poligenética de los cuentos, como Tylor y el resto de la escuela, frente a Lang que no la aceptaba.

El escocés Andrew Lang cierra la nómina de investigadores de la escuela de antropólogos ingleses. La importancia de Lang estriba en que suaviza la postura de sus colegas, como ya se ha visto respecto a la teoría poligenética, y muestra unas ideas sobre el cuento folclórico de una gran claridad. Para él, los cuentos tienen un origen muy antiguo y han sido transmitidos de épocas de salvajismo a épocas de civilización. En esta evolución se pueden apreciar distintos grados de refinamiento, pero la mayor depositaria de esta memoria colectiva, la clase campesina, es conservadora de por sí y mantiene muchos de los rasgos primitivos de esos cuentos, incluso sin llegar a comprenderlos del todo. Se enfrentó hábilmente con las teorías mitológica e indianista, aportando datos irrefutables que demuestran lo exagerado de sus conclusiones: señala y descubre la importancia de los cuentos folclóricos egipcios, que pertenecen al siglo XII a. C., y de los cuentos mencionados por Heródoto y Homero.

Además, Lang es el primer autor que afronta con rigor el problema de la evolución de los cuentos folclóricos. De la forma originaria del cuento, perteneciente a la época primitiva, se pasa al cuento popular de campesinos; de este, el cuento toma dos rutas: el mito heroico literario antiguo y las versiones literarias modernas (Thompson, 1972, 485-487). De alguna manera, con su trabajo Lang deja abierta la puerta para la llegada de la escuela histórico-geográfica.

Al amparo de la escuela de antropólogos ingleses surge a comienzos del siglo XX una escuela similar alemana. Emparentadas en el método, las conclusiones a las que llega la escuela de antropólogos alemana son bastante distintas: a partir de la comparación de los diversos comportamientos de los pueblos primitivos se puede afirmar que los sueños y su significado son la clave para comprender toda la literatura popular. Friedrich von der Leyen y Ludwing Laistner son sus mayores representantes.

Una tercera corriente, que surge dentro de esta aproximación al cuento a partir del comportamiento humano, está basada en la importancia de los ritos. Saintyves, Arnold van Gennep, Hans Naumann y Raglan son sus mejores representantes. Para ellos, es en los ritos religiosos donde debe buscarse la explicación al misterio de ciertos incidentes de los cuentos. Les iguala la crítica a las interpretaciones mitológicas y la consideración de que todos los géneros de la narrativa popular son, en el fondo, la misma cosa. Será oportuno observar, junto con sus obras más importantes, cómo estos estudiosos van levantando esta interpretación.

Emilie Nourry fue un escritor francés que firmaba sus obras con el seudónimo de Paul Saintyves. Preocupado también en sus obras de creación por problemas teológicos, realiza trabajos de investigación sobre la relación entre religión y literatura. Pero la obra por la que alcanza relevancia en la historia de la investigación del cuento folclórico es *Les contes de Perrault et les recits paralleles*, escrita en 1923. Meletinski la ve como el anticipo de *Las raíces históricas del cuento* de Propp (2001, 93). En ella, Saintyves remonta cada uno de los cuentos de Perrault a su origen, descubriendo que en él se encuentran restos de algún tipo

de antiguo ritual. Ya en 1920, Jessie Weston con *Del rito a la novela caballerescas* había iniciado la interpretación ritual del origen de este tipo de narrativa. Así, por ejemplo *Caperucita* y *Cenicienta* se refieren a rituales para celebrar las estaciones; *Pulgarcito* o *El gato con botas*, en cambio, se remontan a ceremonias de iniciación; otros se reflejan en rituales relacionados con los muertos, o bien en sermones medievales, etcétera (Thompson, 1972, 492-493). En definitiva, el trabajo de Saintyves parte de la limitación que implica el objetivo que se había planteado, pero alcanzó una notoriedad tremenda en el mundo de las interpretaciones del cuento folclórico.

Este camino había quedado abierto en 1910 con la obra de Arnold van Gennep *La formation des légendes*, obra de mayor exigencia teórica. Discípulo de la antropología inglesa, sin embargo en él ya se encuentra un rechazo expreso del evolucionismo (Meletinski, 2001, 30). Van Gennep tiene grandes conocimientos antropológicos, fruto de sus estudios sobre los nativos australianos. De ellos extrae la visión utilitarista del cuento, por la que cree que toda literatura popular sirve para algo a la comunidad que la desarrolla. Por eso, piensa que el cuento se utiliza como modo de enseñar una lección de conducta, y en ese sentido ha de ser posterior al mito y a la leyenda, por ser estos géneros más prácticos en sí. Sus investigaciones le llevan a afirmar que la relación entre los cuentos y los ritos totémicos es muy importante, sobre todo los que acompañan a los momentos de transición de la vida humana (nacimiento, madurez, matrimonio, etcétera) y de la naturaleza (las estaciones): los cuentos servirían para hacer más eficaces las ceremonias rituales, lo que le lleva a destacar el papel primordial del narrador y de los animales en los cuentos. El primero ha sido ya un factor destacado con anterioridad; el segundo aspecto explicaría la importancia de los animales en un gran número de cuentos. En una última parte de su obra, van Gennep critica los postulados de la mitología comparada, sobre todo los del último de sus representantes, Ehrenreich, y aunque reconoce el valor de lo cosmológico en las mitologías más desarrolladas, le resta importancia al creer demostrado que la mayoría de estas refe-

rencias pertenecen a la elaboración de sacerdotes y hombres cultos (Thompson, 1972, 493-494).

Hans Naumann prosigue en la línea abierta por van Gennep. En su obra de 1921 *Primitive Gemeinschaftskultur* propone el escaso espacio existente entre los distintos tipos de narrativa oral. Mito, leyenda, cuento solo difieren entre sí por el modo de relacionarse con el espacio y el tiempo, y por un determinado tratamiento con personajes humanos, históricos o divinos. Sus diferencias serán solo estilísticas, no basadas en hechos psicológicos. Insiste en la importancia de los ritos religiosos para comprender el significado del cuento, y de entre todos ellos destaca el de evitar el regreso del muerto. Esta idea, que está emparentada con las de Laistner y el papel fundamental que le da al miedo y a la angustia en la creación del cuento, le vale a Naumann para explicar distintos personajes típicos del cuento, como los ogros. Su conclusión es que a cada rito universal le sigue un motivo de cuento universal.

La obra de Raglan, de la que destaca *The Hero: a Study in Tradition, Myth and Drama*, de 1936, se centra en la migración y difusión de los ritos y los mitos asociados a ellos, concluyendo en la base ritual de todos los géneros folclóricos y literarios. También opuesto al evolucionismo de Frazer, Raglan ve el ritual como la esencia del mito, lo que diferenciaría a este de las fábulas y leyendas. El tipo de mito más antiguo y universal sería el de la muerte ritual y la sustitución estacional del rey-sacerdote, mito que tendría su origen en el Neolítico. Este mito incluiría la destrucción simbólica del viejo mundo por medio del agua o el fuego, la imitación bufa de una batalla y la muerte del rey, su descuartizamiento y la creación a partir de sus miembros de un mundo renovado. Estas conclusiones le valieron objeciones gruesas, como las que planteó de Vries, que le acusó de diletantismo (Meletinski, 2001, 31-32).

Thompson critica a estos investigadores su empeño en mostrar que han alcanzado la fuente exclusiva de toda la narrativa popular (1972, 495). Para ello, la escuela ritualista toma el rito que más le interesa y lo eleva como hecho más importante del

hombre primitivo. De este modo, es posible explicar el origen de ciertos cuentos idénticos en varias partes del mundo; o lo que es lo mismo, se muestran partidarios de la teoría poligenética. Ante este planteamiento, el investigador norteamericano concluye el estudio de estos autores del mismo modo como lo hace siempre que se apunte este tipo de solución: «su falla es la suposición de una uniformidad mayor de la que existió entre todos los pueblos primitivos» (Thompson, 1972, 494-495).

El repaso a este grupo de investigadores concluye con Franz Boas. Como Malinowski, destaca la importancia de la investigación sobre el terreno y el estudio objetivo de los fenómenos. Su investigación se centró en los indios de la tribu norteamericana Kwakiutl y en la relación entre sus cuentos y su modo de vida. Reutiliza los *catchword* o «estilo de pie», que ya usara Köhler, en otra de sus obras importantes, *Tsimshian Mythology*, de 1916. Para Thompson, estos *catchword* son la prehistoria de los *Índices*, al ampliar los esfuerzos realizados en este sentido y con anterioridad por Robert H. Lowie y Alfred L. Kroeber (1972, 495).

Las ideas de Franz Boas sobre el cuento folclórico asumen todo el planteamiento general de las aproximaciones al género que se han visto en este apartado. A modo de conclusión, pueden resumirse en seis puntos:

1. No se puede conocer nada del cuento (ni del mito) sin conocer a fondo la historia moderna del cuento en cuestión, cómo es ahora el cuento.

2. La diferencia entre mito y cuento es insignificante: sus contenidos son los mismos, se intercambian continuamente datos y sus formas y contenidos están determinados por las condiciones que definieron el arte literario primitivo.

3. Los orígenes de la narración se deben al juego de la imaginación con los acontecimientos de la vida humana. Aspirar a comprender aquellos obliga a conocer estos.

4. Puede ser casi imposible descubrir la forma original de cualquier mito o cuento en particular. Y, desde luego, en clara referencia a la escuela mitológica, no comenzaron por la mera observación de fenómenos naturales.

5. Considera el motivo individual y no el tipo (en la terminología de la escuela histórico-geográfica que se explicará a continuación). El tipo sirve solo como objeto de diseminación y préstamo.

6. Es especialmente interesante el estudio del estilo del cuento porque de él se desprende su función sobre la vida de la tribu.

4.6. Conclusión

Con la perspectiva que dan los años transcurridos, puede llegar a establecerse una serie de consideraciones generales sobre la evolución de los estudios etnológicos entre mediados del siglo XIX y la primera mitad del XX. Simplificando un tanto las cosas, la antropología positivista de la segunda mitad del siglo XIX había legado una consideración precientífica de la literatura arcaica como mera pervivencia del intento de explicar las fuerzas de la naturaleza por parte del hombre primitivo. La antropología del siglo XX presenta, como afirma Meletinski, una serie de tesis idealistas y exageraciones contradictorias que conducen a unos principios metodológicos inválidos para el progreso de las investigaciones: el desprecio por el momento cognoscitivo, la literatura como hipertrofia del rito y sus elementos, la negación de la importancia de lo diacrónico, el menosprecio por las raíces sociales y epistemológicas de las narraciones o, por el contrario, una intelectualización desmedida y una comprensión errónea de su función sociológica (2001, 145). No obstante, el siglo XX deja establecidas una serie de ideas que pueden ser aprovechadas, como la antropología estructural deja claro, en los sucesivos estudios: los mitos, que se asocian claramente a la magia y al rito, sirven en las sociedades primitivas para mantener el orden natural y social; el pen-

samiento del salvaje posee un carácter lógico y psicológico, que lo hace original respecto al del hombre moderno; el hombre primitivo reproduce, clasifica e interpreta el mundo, la sociedad y a sí mismo a partir de este «lenguaje» simbólico particular; y las imágenes que surgen de este universo original son evidentemente específicas de las culturas primitivas, pero pueden presentarse en las épocas históricas más diversas. La segunda mitad del siglo, con la irrupción de Claude Lévi-Strauss, proseguirá por estos caminos abiertos.

CAPÍTULO 5

ESCUELA HISTÓRICO-GEOGRÁFICA

5.1. Las técnicas de ordenación

La escuela histórico-geográfica supone para los estudios del cuento folclórico un punto intermedio de su historia en el que se recogen, por un lado, los frutos de casi un siglo de investigaciones positivistas y, por otro, se refleja el punto de partida de las tendencias predominantes a lo largo del siglo XX. Es una escuela que aísla el estudio de los cuentos, rompiendo el carácter interdisciplinario que los estudios del folclore habían mantenido con la antropología o la historia de las religiones a finales del XIX, y sitúa el género como centro indiscutible y predominante de las investigaciones sobre la literatura popular. De algún modo, las preocupaciones que habían ido surgiendo desde las primeras aportaciones son recogidas por esta tendencia y son colocadas en un punto definitivo. «El método histórico-geográfico es esencialmente una técnica para el estudio de la diseminación de los cuentos orales» (Thompson, 1972, 556). En este sentido, y como se verá a continuación, la escuela cumple con creces este objetivo: los trabajos de ordenación planteados y efectuados con éxito por Antti Aarne, Stith Thompson y Hans-Jörg Uther ofrecen al estudioso un material abarcable, cuya consulta puede ser llevada a cabo con las mínimas garantías de rigor. Como técnica de ordenación de un material escurridizo y proteico, el éxito de la tendencia es incuestionable. «La base metodológica del método histórico-geográfico como tal ha sido radicalmente transformada, pero las herramientas bibliográficas, los índices de tipos y motivos, están allí para permanecer» (Hasan-Rokem, 36). La unanimidad con la que el procedimiento de recogida y ordenación de los cuentos planteado es asumida a partir de los primeros *índices* por los folcloristas de todo el mundo supone para el estudio

del género una base sólida con la que trabajar con un material antes disperso y enmarañado. Esa es la gran aportación de la escuela, también llamada finesa o finesa-norteamericana en honor a la procedencia de sus dos primeros máximos representantes: haber sabido poner de acuerdo a todos los folcloristas en un mismo procedimiento de ordenación del material. Es al comprobar las aportaciones teóricas de la escuela, fuera de esta labor de clasificación, donde se aprecian sus carencias.

5.2. Teoría sobre los cuentos

La escuela se centra en la resolución de cinco aspectos del género sobre los que las investigaciones precedentes habían sido incapaces de ofrecer respuestas concluyentes. Estos cinco puntos son los siguientes:

1. Origen de los cuentos folclóricos: cómo empezó la costumbre de contar cuentos y cuál es el origen exacto de los cuentos que ahora tenemos.

2. Diseminación de los cuentos folclóricos: naturaleza, modo y motivo de la distribución de los cuentos por el mundo.

3. Variaciones de los cuentos folclóricos (causa y naturaleza de las diferencias entre versiones de los cuentos).

4. Relación de las diferentes formas del cuento folclórico (*Märchen*, mito, saga, cuento de héroes, etcétera).

5. Significado de los cuentos folclóricos: si dicen solo lo que dicen o tienen un significado oculto (Thompson, 1972, 472).

Siguiendo estas cinco vías es el mejor modo de apreciar los logros y los fracasos de esta corriente de estudio.

5.2.1. EL ORIGEN DE LOS CUENTOS

Respecto al problema del origen de los cuentos, ya Aarne mostró su escepticismo: «El lugar de origen de los cuentos no

siempre es posible encontrarlo y, en el mejor de los casos, podrían hallarse indicaciones generales, tales como sudoeste de Asia, Balcanes, Norte de África o similares» (Aarne, 1913, 48). Quiere esto decir que las dificultades que encontrarán las escuelas anteriores o, en su caso, la poca consistencia de sus afirmaciones respecto al origen concreto de cada cuento no podrán ser superadas por la escuela histórico-geográfica, en cuanto esta prosigue con el método utilizado por ellas. Suenan a conocido afirmaciones como la que sigue: «La tarea del estudioso para descubrir el origen del cuento no es distinta a la del estudioso de las lenguas indoeuropeas quien ha determinado la forma teórica indoeuropea para una palabra» (Thompson, 1972, 551). El estudio del norteamericano, de 1946, está salpicado de críticas a las conclusiones de las escuelas anteriores que se atrevieron a defender un punto geográfico y temporal en el que localizar el origen de los cuentos. Ni siquiera la noción de *Urform*, que se verá a continuación, brinda respuestas concluyentes sobre este aspecto de los cuentos. Lo que parece resultar es que el escepticismo de estudiosos como Joseph Bédier supone la postura final de todos los intentos de responder a la pregunta de cuándo y dónde surge cada uno de los cuentos que se conocen.

5.2.2. LA DIFUSIÓN DE LOS CUENTOS

Acerca del problema de la diseminación de los cuentos, y a pesar de ser este uno de los aspectos fundacionales de la escuela, la conclusión que se alcanza no supone ninguna variación importante de las rutas de transmisión que fueran indicadas por los investigadores de escuelas anteriores. Esto se ve claro en la afirmación más contundente encontrada al respecto en Aarne que, como puede apreciarse, podría ser suscrita por la mayor parte de los estudios precedentes:

En cuanto a la entrada de los cuentos asiáticos en Europa, hubo dos rutas principales: 1.^a) Sudoeste de Asia a través bien de los Balcanes, bien a través del norte de África hasta el sur de Europa; 2.^a) Entre el Oriente y Rusia, vía Siberia y el Cáucaso (1913, 51).

Sin embargo, dentro de la escuela, el proceso de migración de las narraciones fue un aspecto controvertido. Ya en 1888, Julius Krohn había constatado que las versiones de un mismo poema en comunidades lejanas difieren más que las de los poemas de comunidades cercanas. Determinada la dirección de la difusión se podría encontrar su origen y reconstruir el texto original. Su hijo Kaarle enuncia en *Skandinavianisk Mythologi*, de 1922, la «ley de automigración», por la que se afirma que los cuentos viajan sin necesidad de que viaje la gente, entre las zonas limítrofes de países cuya población suele ser bilingüe. Pero cuando intenta concretar las zonas de difusión de los cuentos, las conclusiones de Kaarle Krohn terminan señalando a India y a Europa occidental como los dos centros fundamentales. Esta idea fue cuestionada ya dentro de la propia escuela, pero la postura más crítica ante las parcas conclusiones que respecto a este aspecto presenta la escuela histórico-geográfica llegan de Carl Wilhelm von Sydow, estudioso que ya ha aparecido en este repaso de los estudios de los cuentos. Von Sydow ataca el concepto de *Urform* (234) y se opone frontalmente a la idea de que los cuentos se transmiten entre zonas limítrofes: en primer lugar, porque constata que los saltos son mayores; y, en segundo lugar, porque su interés se centra en los desarrollos locales especiales del cuento (Olla, 59).²⁶

Pero la gran aportación de von Sydow es el concepto de *oikotypes* o ecotipos: el ecotipo se basa en una visión contextual y funcional de la transmisión y el cambio en la tradición (Hasan-Rokem, 39). Consiste en la variación en un tipo internacional específico para un área o grupo. Con el ecotipo, von Sydow enfatiza la relación entre tradición y entorno, estableciendo un planteamiento más sincrónico que el diacrónico

²⁶ Von Sydow distingue entre depositarios activos y pasivos de los cuentos. Los depositarios activos son los que mantienen y reproducen la tradición, forman un grupo reducido y ejercen cierta autoridad sobre el material. Entre ellos se transmiten los relatos. Los depositarios pasivos son el público receptor, una suerte de controladores de la tradición.

concepto de tipo histórico-geográfico. Son ecotipos, mayoritariamente, los recogidos por Thompson para la edición del *Índice* de 1928, dentro de la sección de «cuentos no incluidos». Von Sydow critica que la vida y las leyes del cuento no son estudiadas por el método y que la migración invade la herencia de los cuentos. Él proclama estudiar «la vida de los relatos». Alan Dundes (1976) recupera el concepto en el último cuarto del siglo XX, pero quien ha llevado a cabo una mayor investigación teórica del concepto es Lauri Honko. Con todo, la línea ortodoxa de la escuela histórico-geográfica aminora la importancia del ecotipo y localiza su mayor fortuna en aquellas zonas del mundo con necesidad de asentar una identidad nacional. Thompson, en su obra de 1946, lo deja claro al insistir en que «una buena forma de estudiar la dirección de un cuento es confrontar versiones de un cuento en dos países limítrofes» (1972, 556).

5.2.3. TIPOS Y MOTIVOS

Es en el tercero de los puntos planteados como esenciales para estudiar el género, el que se refiere a las variaciones de las distintas formas encontradas de un mismo cuento, donde son más valiosas las aportaciones de la escuela histórico-geográfica. Sus investigadores creían en la existencia de una forma arquetípica de cada cuento o *Urform*, cuya reconstrucción era el objetivo fundamental de todo estudioso. El procedimiento para ello es un ejemplo claro de aquellos que han ido apareciendo en la historia de estos estudios: se recoge el mayor número posible de variantes del cuento, se registran los elementos que estadísticamente más se repiten en las distintas versiones y se deduce a partir de ellos cuál sería la forma originaria. Este procedimiento es pertinente cuando es el caso de la folclorización de fuentes escritas, fuentes a las que la escuela concede tanto valor como a las exclusivamente orales. Pero, y como ocurre en el mayor número de casos, cuando solo se tiene constancia de versiones orales sin una fuente común de todas ellas, claramente identificada, entonces el arquetipo adquiere una entidad abstracta, de naturaleza hipotética.

En este planteamiento surge la diferenciación entre tipo, motivo, versión y variante de un cuento, que tanta fortuna ha tenido en el desarrollo de las investigaciones posteriores.

Se considera tipo a cada uno de los cuentos tradicionales que tiene una existencia independiente. Su significado no está condicionado por otro cuento aunque pueda narrarse junto a él. La mayoría de los cuentos de animales, chanzas y anécdotas son tipos de un solo motivo, mientras que los *Märchen* ordinarios son tipos que constan de varios motivos (Thompson, 1972, 527).

El motivo es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición, pues posee algo poco usual o notable. Los motivos pueden ser de tres clases: actores o personajes, objetos o costumbres e incidentes aislados.

Versión es cada cuento atestiguado de un modo concreto e independiente y, por último, variante es el elemento o elementos comunes de una versión que la diferencia de otras versiones (Thompson, 1972, 527-528).

Las indicaciones de los estudiosos de la escuela respecto a estos aspectos son prolíficas y muy claras. Aarne, por ejemplo, destaca nueve factores que son determinantes para señalar si un rasgo particular de una versión perteneció o no a la forma del original o arquetipo.²⁷

El detallado despliegue de variantes permite examinar los elementos históricos y geográficos con facilidad. Aarne señala distintas formas de cambios que el arquetipo puede sufrir en

²⁷ Su relativa frecuencia de acaecimiento (utilizando el sistema de porcentajes de Anderson, que se verá con posterioridad); la extensión de su distribución; su ajuste con el tipo completo en la dirección de su diseminación; su presencia en versiones bien conservadas; cualidades notables en el propio rasgo que le harán ser recordado más fácilmente; sencillez en el rasgo en contraste con la complicación de otros; su lugar esencial en la acción del relato, de modo que sin él no habría unidad en la trama; su presencia solo en un cuento; y la posibilidad de que otras formas del rasgo se hayan desarrollado fácilmente a partir de este (Aarne, 1913, 41).

las distintas versiones.²⁸ A estas clases de cambios habría que añadir las aportadas por Anderson. No dejan de resultar estas modificaciones una suerte de leyes folclóricas que pretenden funcionar a imitación de las utilizadas por las ciencias naturales.

5.2.3.1. *Las leyes de Olrik*

El danés Axel Olrik deja establecidas a comienzo de siglo una especie de «leyes épicas» con las que quiso establecer normas relativas a cualquier tipo de manifestación literaria oral, independientemente de los géneros. Para Thompson, «estos principios limitan la libertad de la narración popular hasta un grado bastante desconocido en la literatura escrita» (1972, 577). Es decir, buscan marcar las diferencias existentes entre el cuento oral y el cuento literario escrito. Las leyes son las siguientes:

1. Ley de apertura y cierre: un cuento no empieza con la parte más importante de la acción ni termina abruptamente. Las fórmulas de inicio y cierre tienen valor estilístico y estructural.

2. Ley de tres: las repeticiones, la mayor parte de las veces triple o cuádruple, están presentes en todas partes.

3. Ley de dos en escena: solo hay dos personas en escena a un tiempo o solo dos son activas.

4. Ley de contraste: se encuentran caracteres enfrentados, como los de héroe/villano, bueno/malo...

²⁸ Olvidar o agregar un detalle; ensartar dos o más cuentos juntos; multiplicación de detalles, normalmente por tres; repetición de un incidente; especialización de un rasgo general o generalización de uno especial; sustitución con material de otro cuento; cambio de papeles, por lo general, opuestos; los cuentos de animales pueden tener caracteres humanos que reemplacen a los de los animales, y viceversa; pueden intercambiarse igualmente animales y ogros o demonios; narración en primera persona como si el narrador fuera uno de los caracteres; un cambio en el cuento puede obligar a hacer otros para darle consistencia; adaptación a nuevos ambientes cuando el cuento viaja; y reemplazo de rasgos caducos por rasgos modernos (Aarne, 1913, 23).

5. Ley de gemelos: si aparecen dos personas en el mismo papel, están representadas como pequeñas y débiles; a menudo, son gemelas.

6. El más débil o el peor de un grupo resulta ser el mejor. El hermano o hermana menor es normalmente el vencedor.

7. Ley de la concentración en un personaje principal: solo importan cualidades que afectan directamente al relato haciendo especial referencia a los caracteres del héroe.

8. Ley de la unidad argumental: la trama es simple y se relata solo un cuento a la vez. Se busca en todo la forma más sencilla posible. No se intenta asegurar la variedad.

Olrik buscaba con estas pautas establecer una serie de criterios claros con los que diferenciar el carácter tradicional del material recogido frente a aquellas fuentes demasiado contaminadas por la literatura culta (Ramos, 46-53). Por eso, las leyes de referencias estilísticas del género (como la ley de apertura y cierre o la de la unidad argumental) se mezclan con las referentes a la caracterización de los personajes o su relación y presencia en la narración. Todavía habrá que esperar un tiempo para que se enfrente este aspecto olvidado del estilo en los cuentos populares.

5.2.4. LOS GÉNEROS POPULARES

Respecto al cuarto de los aspectos que según la escuela histórico-geográfica han de preocupar al crítico, el de la relación entre los distintos tipos de cuentos, cabría suponer a priori una claridad necesaria para llevar a cabo con garantías el propósito de ordenación de los textos y, sin embargo, las posturas que respecto a este asunto ofrecen los distintos miembros de la escuela son dispares.

Por una parte los hay que, interesados fundamentalmente en el argumento de la narración, en el tipo, desdeñan las diferenciaciones formales y genéricas de las mismas. El más significativo de todos los representantes que defienden esta postura

es, nada menos, Kaarle Krohn, el considerado durante cuarenta años como gran maestro del cuento folclórico. En el polo opuesto se sitúan autores como Herman Gunkel, el impulsor del método de la «Historia de las formas» o *Formgeschichte*.²⁹ A mitad de camino entre estas dos posturas antagónicas, estudiosos como Krappe o el propio Thompson establecen una clasificación en función de los contenidos de las narraciones.³⁰ Thompson afirma en el *Índice de motivos*, que las categorías genéricas son concepciones que están al margen para los que cuentan las historias. Buscando rebajar la importancia de las diferencias de género, sostiene que palabras como *märchen*, *fairy tale*, *fiaba* o *conte populaire* no siempre designan los mismos objetos narrativos. Con todo, en su estudio general sobre el cuento, Thompson distingue once tipos.³¹

²⁹ Gunkel (1862-1932) aplica el método histórico-geográfico a los textos bíblicos. En su obra *The Legends of Genesis* lleva a cabo una clasificación de los textos de procedencia oral según el género al que pertenecen. A partir del género se puede identificar la función y el significado del texto, preludiando ya el desplazamiento de los estudios diacrónicos del origen de los textos hacia los sincrónicos.

³⁰ Alexander Haggerty Krappe (1894-1947), autor en 1930 de *The Science of Folklore* y *La genèse des mythes* de 1938, tenido como el introductor del método en el mundo anglosajón, basa sus presupuestos en ideas similares a las defendidas por Edward B. Tylor. Otros, como Bascom, prefieren una base estructural y funcional para el mismo objetivo.

³¹ Su explicación es extensa, por lo que se hace necesario un resumen de los puntos que le sirven para establecer estas diferencias:

1. El *Märchen*: cuento bastante largo que contiene una sucesión de motivos o episodios, transportando a quien los escucha a un mundo irreal sin localización o caracteres definidos y lleno de elementos maravillosos.

2. La *Novella*: muy próxima al *Märchen*, su acción transcurre en un mundo real, en época y lugar definidos, conteniendo elementos maravillosos aunque con apariencia de verdad para los oyentes.

3. El cuento de héroe: es este un término más inclusivo, de frontera confusa con los dos anteriores. Relata las luchas sobrehumanas contra un mundo de adversarios, y es propio de la edad heroica de la civilización.

4. La leyenda o *Sage*: relata hechos extraordinarios que se suponen en verdad acaecidos en tiempos pasados y espacios definidos. De estructura sencilla, suele estar acompañado de elementos históricamente ciertos que le aporten veracidad.

5. El cuento etiológico o explicativo: muy cercano a la tradición local, sirve para atestiguar la existencia de alguna realidad próxima a los oyentes. En muchas ocasiones

La clasificación planteada por Thompson presenta algunas particularidades evidentes: la primera es la inclusión en ella de géneros que son considerados independientes del cuento por otros investigadores. Considerar a la *Novella*, la leyenda, el mito o la fábula como clases de cuento implica la identificación del cuento con los géneros populares. El propio Thompson se refiere en su trabajo a esta confusión terminológica. «En definitiva, estas formas para nuestra pena no son nada rígidas y se mezclan entre sí con suma facilidad» (1972, 34). Presa de esta indefinición, algunos estudiosos de la corriente, como Albert Wesseleski, y muy en la línea alemana de ceñir el significado de *Märchen* a un tipo de cuentos muy definidos, se atreven a delimitarlo temporalmente a no antes del siglo XVI, de modo que el *Märchen* sería un producto del Renacimiento. Evidentemente, a muchas de las narraciones tenidas como *Märchen* habría que buscarles otra denominación si se siguieran las indicaciones del investigador germano (Thompson, 1972, 47-48). Por lo demás, los elementos que sirven de base a esta clasificación no son unitarios: tipos inclusivos, como los cuentos de héroes, los de animales o los etiológicos, se mezclan con otros más generales; a veces, como en el caso de la saga, sirven parámetros geográficos que no son utilizados para la diferenciación de otros tipos; se mezclan en ella los tipos de cuentos orales con los escritos, etcétera. En definitiva, lo que

son añadidos a los *Märchen* para propiciarles interés.

6. El mito: cuento inmerso en un mundo que precedió al orden existente. Protagonizado por seres sagrados o héroes semidivinos y relacionados con las creencias religiosas y las costumbres de un pueblo.

7. Cuentos de animales: aparecen cuando se transponen cualidades o acciones de hombres a animales.

8. Fábula: es el cuento de animales con un reconocido propósito moral.

9. Chanzas, anécdotas o *Schwank*: relatos cortos contados con propósitos humorísticos circunscritos a determinados personajes, enredos o situaciones obscenas. Sus dos elementos básicos son la brevedad episódica y el conflicto (entre listos y tontos o lo prohibido y lo permitido). El conflicto dará paso al humorismo del relato.

10. Leyendas de santos: cuentos piadosos que tratan la vida de un santo y suelen ser transmitidos a través de colecciones escritas.

11. La saga: cuentos literarios de los tiempos heroicos que se dan particularmente en Escandinavia e Irlanda (Thompson, 1972, 30-34).

esta clasificación deja de manifiesto es que Thompson valora el cuento como el género oral preponderante de la narrativa popular, de tal modo que bajo él se encierran todos los géneros posibles pertenecientes a este ámbito. En esta línea cabe interpretar a Uther cuando afirma que «el uso del término *Märchen* como el equivalente internacional de la “narrativa popular” ha difuminado las distinciones entre géneros narrativos, como ya hicieran los Grimm» (2000, 11). Esta opción, si desde el punto de vista metodológico puede presentar alguna ventaja, desde una perspectiva teórica no hace sino añadir más confusión a la ya existente.

Rosa Alicia Ramos ejemplifica la línea de Bascom al establecer su clasificación estructural partiendo de dos grandes grupos: 1) Relatos de ficción: *Märchen* o narraciones largas que consisten en una serie de episodios; y *Schwank*, cortas narraciones humorísticas. A su vez, ambos subgrupos se subdividen en cuentos de animales y cuentos de seres humanos. 2) Relatos verídicos: mitos, de personajes divinos o del pasado distante, y leyendas, de personajes sagrados y humanos del pasado reciente. A su vez, estas leyendas se dividen en las de personajes misteriosos y de lugares y experiencias de carácter sobrenatural. Bascom, en la obra citada, forma tres grandes grupos: cuentos de ficción, mitos y leyendas. Ramos une las dos últimas por tener la misma función y compartir varios rasgos estilísticos y estructurales. Este criterio estilístico marca también la justificación de Ramos para establecer su ordenación: *Märchen* y *Schwank*, en contraste con los mitos y leyendas, suelen comenzar con una fórmula introductoria que alude a la atemporalidad y vaguedad del lugar (Ramos, 22). El «Érase una vez» refleja el deseo de indicar al oyente que lo que se relata es ficticio y no ha de ser creído. El *Märchen* se distingue de las demás narraciones orales en que concluye también con una fórmula que responde a una necesidad estructural y no a una explicación funcional como en el caso de la fórmula inicial. Con la fórmula final, se marca el fin del relato pues el oyente podría esperar que el protagonista encontrara obstáculos indefinidamente (Ramos, 24). Bascom no distingue entre ambos términos al considerar que comparten

bastantes características: en ambos se encuentran fórmulas de introducción (aunque no de conclusión), que sirven para trasladar al oyente a un mundo de fantasía, ambiente indefinido y personajes estereotipados con poco desarrollo psicológico, que se comportan como seres humanos aunque sean animales (Ramos, 24). Respecto a los rasgos diferenciadores entre *Märchen* y *Schwank*, el primero se refiere a su extensión. El *Märchen* consiste en una larga sucesión de incidentes; el *Schwank* limita el número de incidentes. El argumento de este es más simple que el de aquel, consistiendo generalmente en un episodio o en una serie de ellos íntimamente relacionados y a menudo paralelos. Por eso, el *Schwank* no necesita fórmula de conclusión: la conclusión llega en el momento esperado, habiéndose demarcado los límites del argumento desde el primer momento: el oyente queda advertido del desenlace sin precisar fórmulas explicativas (Ramos, 25). Otra diferencia es que al héroe del *Märchen* se le estima con admiración y al del *Schwank* se le considera un ente inferior, un antihéroe despreciable (Ramos, 26).

Aarne, en cambio, plantea una clasificación de los tipos de cuentos distinta y que ha tenido más fortuna en estudios posteriores:

1. Cuentos de animales, que se diferencian según el tipo de animal. Si hay varios, se coloca a la cabeza el que desarrolla el papel principal.

2. Cuentos folclóricos comunes, que es el grupo más grande e incluye tres subdivisiones: cuentos de magia o relatos maravillosos religiosos; relatos románticos y relatos del ogro estúpido. Los relatos de la primera de estas subdivisiones presentan siempre algún factor sobrenatural que permite, a su vez, nuevas subdivisiones. Los relatos románticos se mueven siempre dentro de los límites de la probabilidad. El tercer tipo, el del ogro estúpido, se encuentra a mitad de camino entre los de magia y los humorísticos.

3. Cuentos humorísticos o chistes, anécdotas o *Schwank*: se subdividen también en cuentos de bobos, cuentos de parejas de

casados y cuentos de mentiras. Los primeros abarcan distintos grupos según se refieran a la agricultura, la pesca, la caza, etcétera. Los cuentos de parejas de casados se dividen, en un primer lugar, en hombre y mujer, para posteriormente establecer distintas diferencias. Por ejemplo, el hombre hábil, el hombre con suerte, accidentes, el hombre estúpido, el cura, etcétera (Aarne 1961, 12).

Esta ordenación de Aarne se basa en la ordenación de *Cuentos populares rusos*, compilada en 1855 y publicada en tres tomos entre 1936 y 1940 por Alexandre Afanasiev (cuentos de animales, cuentos maravillosos y cuentos de la vida cotidiana).³²

Es esta la clasificación de los cuentos que ha sido tenida en cuenta por los siguientes investigadores. A simple vista, esta ordenación adolece de un criterio común para establecer cada uno de los apartados, lo que ha sido criticado en abundancia. En esta línea, González Sanz comenta lo siguiente:

No se explica bien por qué los cuentos de animales se definen por el tipo de personaje, los de la magia por la temática y en su conjunto la oposición entre cuentos propiamente dichos y cuentos de fórmula sea más bien formal (aunque internamente los cuentos de fórmula se subdividan temáticamente). Este es el principal error del índice, que lleva a vacilaciones a la hora de clasificar cuentos que, como el de medio pollo, podrían ser de animales, mágico e incluso formulístico (1996, 23).

Las matizaciones y aportaciones a esta clasificación han provocado un caudal enorme de bibliografía, algunas de las cuales han sido tenidas en cuenta en las sucesivas revisiones de Thompson y de Uther. Llega un momento, en la historia de esta corriente, en que da la impresión de que el único objetivo del folclorista ha de ser el interminable ajuste de esta ordenación. El carácter propedéutico de la misma, que tan claro dejara Thompson, parece haber sido asumido paradójicamente más

³² En las revisiones posteriores del *Índice*, de la mano de Archer Taylor, se añade a estos tres grupos un cuarto formado por los cuentos de fórmulas, con especial atención a los relatos acumulativos.

por aquellos investigadores ajenos a la escuela que por los que forman parte de ella.

5.2.5. EL SIGNIFICADO DE LOS CUENTOS

Es respecto al quinto de los objetivos señalados por Thompson, el que hace referencia a la significación de los cuentos folclóricos, donde la aportación de la escuela histórico-geográfica es más débil. La preocupación por una ordenación clara y útil obsiona de tal modo a los investigadores que este aspecto es olvidado por la mayoría de ellos. El mismo Thompson, cuando se adentra en la interpretación de alguna característica puntual de los cuentos, ofrece una serie de reflexiones de enorme ingenuidad. Así, por ejemplo, cuando se refiere brevemente al carácter didáctico de los cuentos, afirma:

Esencial en la acción de casi todos los cuentos folklóricos es el contraste entre los hechos perversos de personas malévolas y la loable actividad de héroes del cuento. Para toda Europa y el Cercano Oriente, parece una característica bien establecida la que en tales conflictos el bien triunfará con el tiempo y el mal recibirá un castigo apropiado. A menudo, los castigos son horribles pero siempre son justificados por el narrador mediante la reflexión de que el villano planeaba esos castigos él mismo y que por lo tanto recibe lo que se merece [...]. Uno de los propósitos de un buen narrador de cuentos folklóricos es ver que la maldad sea justamente castigada. No siempre es fácil descubrir lo indigno o lo perverso. Una de las mejores formas de buscar el corazón es ver qué uso se hará del poder ilimitado (1972, 181-186).

Similares resultados se obtienen en la interpretación de la relación entre los tres mundos (tierra, cielo e infierno) en los cuentos populares:

Estos mundos superiores e inferiores no siempre están muy distantes ya que árboles pueden llegar en una sola noche al mundo superior y con una soga puede llegarse al infierno. (Thompson, 1972, 203)

Esta es la mayor falla que se aprecia en la escuela. El trabajo de clasificación de la escuela histórico-geográfica es impagable y pone en manos de los futuros investigadores un material en unas condiciones nunca antes tan favorables para su estudio. Pero la aportación teórica de la tendencia es insuficiente. Esta impresión queda inmejorablemente reflejada en la siguiente afirmación de Dorson:

El folklorismo comparativo de la escuela finlandesa ha desviado la atención de las cuestiones filosóficas y metafísicas del significado hasta cuestiones empíricas de hecho. Si la búsqueda de las *Urformen* ha sido discutida, si ha triunfado al establecer las *Normalformen*, nadie puede alegar que esta especie de folklorista no sea un erudito. La monografía finlandesa puede ser descrita como una nota explicativa larga, exhaustiva y fatigosa. Pero ignora algunas de las preguntas que más interesan a los estudiosos. Las consideraciones de estilo y habilidad artística, de los misteriosos procesos de creación y alteración, de las influencias de las culturas nacionales, el contexto social, el genio individual, están fuera de lugar entre las tablas de porcentaje y las síntesis esquemáticas (1978, 98-99).

5.3. Componentes de la escuela

La escuela histórico-geográfica, o escuela finesa o finlandesa, tiene una inequívoca vocación internacionalista. Sin embargo, la base de la recuperación de folclore que le da inicio, el folclore finés, está claramente marcada por un sentimiento nacionalista. Finlandia deja de depender de Suecia en 1809 para pasar a depender de Rusia hasta 1917. La intención de las primeras incursiones, como la tarea de Kaarle Aksel Gottlund en pleno siglo XIX, va en esta dirección.

5.3.1. ELIAS LÖNROT Y JULIUS KROHN

El primer gran nombre del movimiento es el del médico rural Elias Lönnrot. Es su labor, fundamentalmente, un trabajo de recogida y preservación de los elementos folclóricos que aparecen en *Kalevala*, en ese momento de unos 12.000 versos.

El procedimiento que siguió Lönrot era tomar cinco o seis versiones de cada verso, confrontarlas y reescribir el poema, incluso añadiendo versos de costura de su propia invención para encajar los distintos fragmentos. La tarea de Lönrot es seguida por su discípulo Julius Leopold Krohn (1835-1888), que comienza a perfeccionar esa tarea recopilatoria, llegando hasta los 23.000 versos en su edición del año de su fallecimiento, *Kalevalan toisinnot* o *Las variantes del Kalevala*. Krohn llega a la conclusión de que las variantes de los textos dependían de su localización geográfica y de su ubicación histórica, pero que mientras las versiones literarias o escritas se catalogaban cronológicamente, las populares u orales admitían mejor la ordenación espacial. Krohn no busca la huella del intercambio de culturas en los textos sino que se centra en el estudio monográfico de una serie de elementos determinados para delimitar su distribución y encontrar su origen. Aunque la idea de cooperación internacional entre folcloristas está bien presente tanto en Lönrot como en Krohn, el gran continuador de la tarea de este último se encontraba en casa: Kaarle Krohn (1863-1933) es el primero en aplicar el método de su padre al cuento. Kaarle deja establecidas dos premisas: la investigación debe basarse en encontrar el origen de un texto, su difusión y sus variaciones; y una investigación adecuada de literatura popular requiere una visión universal. La publicación por parte de su discípulo Antti Aarne del *Índice de tipos* es la más práctica demostración de que ese afán de universalidad podía alcanzarse. Kaarle Krohn comienza su estudio por un grupo de cuentos de animales y otro sobre el ciclo del hombre y del zorro. Empezó la empresa de recolección de material popular por todo el mundo, lo que unido a su intuición y su capacidad de trabajo, lo convirtió durante decenios, como ya queda dicho, en el gran maestro mundial del cuento folclórico. En 1931, publica *Panorámica sobre algunos resultados de la investigación sobre los cuentos*, una obra de síntesis de sus estudios donde se encuentran sus ideas sobre el género, que son las ideas de la escuela histórico-geográfica.

5.3.2. LOS ÍNDICES DE AARNE

A comienzos del siglo XX, existe ya recogida una gran cantidad de material folclórico que sin un catálogo internacional unitario era de muy difícil manejo. Se hace pues necesario un sistema estándar de catalogación, cuyo responsable va a ser Aarne. Este publica en 1910, *Verzeichnis der Märchentypen*, es decir, el *Índice de los tipos de los cuentos*. Esta primera entrega toma como base la inmensa colección de cuentos manuscritos de Helsinki, el material de *Grundtvig* en Copenhague y la colección de los Grimm, utilizando, como puede apreciarse, tanto cuentos orales como escritos, siendo solo válida para Europa septentrional. En la «Introducción» de la obra, Aarne señala dos bases de su trabajo:

1. La primera tarea de los «Folk-Lore Fellows» es la preparación de catálogos de cuentos. El primero será el de cuentos finlandeses, para que pueda ser utilizado por todos los estudiosos.

2. Se hace preciso un trabajo preliminar: crear un sistema que organice los distintos tipos de cuentos. Si este sistema se utilizara para todo el mundo, se facilitaría enormemente el estudio de todo el material (1961, 8).

El resultado final en 1910 contiene quinientos cuarenta tipos, pero Aarne idea un sistema que permite dejar abiertos muchos números para nuevas aportaciones. Además, la capacidad de trabajo de Aarne llega a ser paradigmática y le lleva a dejar estudios definitivos de dieciséis de los cuentos tipo que había clasificado en su *Índice*.³³ Esta capacidad de trabajo lleva a Thompson a afirmar lo siguiente:

³³ Los animales en alojamientos nocturnos (tipo 130); el vuelo mágico (tipos 313 y 314); el hombre rico y su yerno (tipos 460 y 461); el anillo mágico (tipo 560); Aladino (tipo 561); el espíritu en la luz azul (tipo 562); el molino mágico (tipo 563); los tres objetos mágicos y las frutas maravillosas (tipo 566); el pájaro del corazón mágico (tipo 567); el hombre que comprendió el lenguaje de los animales y su curiosa esposa (tipo 670); el estudiante del paraíso (tipo 1540); y personas sordas y sus tontas respuestas (tipo 1698).

No muchos hombres son capaces de producir más de uno o dos estudios en toda una vida cuando estos deben ser trabajados tan cuidadosamente como lo exige el método histórico-geográfico (1972, 563).

5.3.3. WALTER ANDERSON

El número de estudiosos que se vieron atraídos por el nuevo método de trabajo es abundantísimo. De todos ellos, destaca por su labor de ordenación infatigable Walter Anderson. Anderson trata constantemente de aportar datos que mejoren la técnica histórico-geográfica y realiza una exhaustiva ordenación del cuento báltico y eslavo.³⁴ Las aportaciones más importantes de Anderson, desde un punto de vista teórico, son dos: en primer lugar, descubre la importancia de los niños como informantes del cuento folclórico; en segundo lugar, Anderson establece tres conclusiones, que no leyes, sobre los tipos de cambios que sufren los cuentos en el proceso de diseminación:

1. La ley de corrección propia: el relato esencial goza de una admirable estabilidad que el narrador hábil, experimentado y con talento, descubre y conserva.
2. El desarrollo de las redacciones especiales de un cuento: un cambio de un detalle, por error de memoria u otra causa,

³⁴ Su estudio del tipo 922 (el emperador y el abate) es tenido por Thompson como el más profundo realizado nunca sobre un determinado cuento (1972, 562). Con el fin de ver la técnica de trabajo de estos estudios, es conveniente detenerse y observar en detalle el procedimiento seguido por Anderson. En un principio, Anderson distingue las siguientes variaciones que se dan en las distintas versiones del tipo: las personas involucradas, los acertijos y otros detalles no incluidos en los dos grupos anteriores. Tomando la primera de estas variaciones, las personas involucradas, se establece una segunda división donde se observa su número, el que pregunta, el interrogado y el que responde. Todas estas variantes se establecen acudiendo a las distintas versiones que se poseen. Así, de la segunda de estas variaciones, el que pregunta, Anderson observa que en 121 variantes (un 25,5 % de las versiones) el que pregunta es el emperador; el rey en 254 variantes (un 53,6 %); el presidente en 11 versiones (un 2,3 %); y así sucesivamente con el papa, el obispo, un sacerdote, un visir, un noble, un sabio, etcétera. Tomados los porcentajes de la frecuencia con que aparecen y los elementos geográficos e históricos involucrados, el estudioso trata de ver la historia de cada uno de estos elementos.

puede tener éxito y sustituir al elemento original. Este cambio en el cuento ha de ser constatado geográficamente.

3. La dirección de la diseminación de los cuentos: los cuentos se originan en pueblos de alta cultura y pasan a los de bajo nivel cultural. Todos los tipos de fronteras, sobre todo las culturales, obstaculizan el desarrollo del cuento (Thompson, 1972, 555-556).

Con todo, el modo de estudio más frecuente de los continuadores de la escuela histórico-geográfica, y a diferencia del de Anderson, suele insistir casi exclusivamente en la tarea de recolección de material y en la ordenación del mismo, con modificaciones más o menos significativas respecto a Aarne y Thompson, forzadas siempre por las características específicas del nuevo material recogido. En definitiva, el anhelo que planteaba en 1910 Antti Aarne sobre la utilización generalizada de este sistema para la ordenación y estudio del cuento se puede considerar cumplido.

5.3.4. EL ÍNDICE DE THOMPSON

Unos años después de la publicación en 1923 de la obra más significativa de Anderson, cuando el nuevo sistema de ordenación había sido asumido por la práctica totalidad de los folcloristas, Archer Taylor presenta a Kaarle Krohn la obra de un joven investigador norteamericano que, por aquel entonces, había aplicado el sistema europeo para el estudio de la tradición indígena norteamericana en su obra *Tales of the American Indians*. Corre el año 1926: tres antes había fallecido Aarne y dos después aparece *The Types of the Folktale*, firmado por el fallecido Aarne y por el joven estadounidense Thompson. Stith Thompson (1885-1976) respeta para esta segunda edición del índice la organización de Aarne y añade y cataloga las sugerencias surgidas desde 1910. Como si de un cuento se tratara, el *Índice* de 1928 es el resultado más que de un único genio investigador, de la unificación de distintas aportaciones que se habían venido realizando: se presta mayor atención a

aquellos relatos literarios que se habían convertido en tradición popular, fundamentalmente los cuentos de hadas franceses; se amplía hasta 2.340 el número de tipos de cuentos y se dividen estos ya en cuatro categorías: cuentos de animales, cuentos propiamente dichos (divididos a su vez en maravillosos y religiosos), cuentos cómicos y cuentos de fórmula. El procedimiento utilizado para la catalogación del material es el siguiente: al texto de referencia de cada tipo le sigue una secuenciación narrativa y una lista de todas las versiones usadas, con el inventario de motivos; para concluir, de cada cuento se redacta un comentario. La segunda revisión del *Índice* a cargo de Thompson data de 1961 y sigue manteniendo la misma estructura.

Pero el propio Aarne había dejado planteada la posibilidad de que su trabajo pudiera ser completado con aquel material para el que la identificación de tipo y cuento resultara insuficiente:

En cuanto ha sido posible, una narración completa ha servido como base para cada tipo. Naturalmente, también puede concebirse hacer una clasificación de episodios y motivos por separado. Sin embargo, esto hubiese necesitado tal fragmentación de todos los cuentos que el estudioso hubiera hecho solo un uso limitado de la clasificación. Pero visto desde el punto de vista del uso práctico, que es la meta capital buscada en la elaboración de un sistema de clasificación, este procedimiento ha parecido el más aconsejable (1961, 10).

A este problema es al que se enfrentará Thompson con su clasificación de motivos, pero no fue el primero. En 1925, lo había intentado Arthur Christensen con *Motif et thème: Plan d'un dictionnaire des motifs des contes populaires, de légendes et de fables*, una propuesta demasiado teórica y poco práctica. Involucrado Thompson en el proyecto de la escuela histórico-geográfica, se plantea dar respuesta al problema de aquellos cuentos tipo que, dada su complejidad, no podían ser reducidos a uno solo de ellos. La cuestión no era tanto diferenciar entre los motivos que componían el cuento complejo sino establecer un método por el que fuera posible clasificar estos cuentos destacando el aspecto más sobresaliente de ellos.

Para esto, Thompson establece las diferencias ya apuntadas entre las distintas clases de motivos (actores, objetos y situaciones) con sus consiguientes subdivisiones, destacando como el más importante de ellos aquel que estadísticamente apareciera con mayor frecuencia en las distintas versiones recogidas. Aparecen motivos de las tradiciones antiguas y modernas, europeas, asiáticas, africanas y americanas, de cuentos, mitos, leyendas y otros géneros. El resultado son los seis volúmenes del *Motif-Index of Folk-Literature* o *Índice de motivos de la literatura folklórica*, que ve la luz en 1958, tras diez años de trabajos.³⁵

El propio Thompson vuelve a insistir en el carácter propedéutico de este trabajo: «El uso principal de un índice de motivos es mostrar la identidad o similitud de los elementos del cuento en todas las partes del mundo para que se estudien convenientemente» (1972, 528). Y establece, finalmente, una diferenciación clara en el alcance de su clasificación respecto a la de Aarne: mientras que un índice de tipos implica que todas las versiones de un tipo tienen una relación genética, un índice de motivos no supone esto (1972, 528).

En 1946 Thompson publica *El cuento folklórico*, estudio del que existe versión en castellano desde 1972, y que resume de modo brillante la historia, los logros y el estado de la cuestión del estudio del cuento folclórico. Se puede afirmar que con este estudio Thompson deja establecidos los fundamentos de la escuela histórico-geográfica.

³⁵ El sistema escogido es el mismo sistema abierto utilizado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Las categorías organizativas de los motivos en el índice son las siguientes: A = creación; B = animales; C = lo prohibido, compulsiones; D = lo mágico; E = muertos; F = seres maravillosos; G = seres horribles; H = pruebas; J = inteligencia; K = mentiras; L = rueda de la fortuna; M = regateos, promesas, juicios; N = suerte; P = sistemas sociales y costumbres; Q = permisos y castigos; R = cautivos y fugitivos; S = crueldad; T = sexo; U = homilías; V = religión, objetos religiosos; W = incidentes humorísticos; Z = miscelánea.

5.3.5. EL ÍNDICE DE UThER

En noviembre de 2000, el editor de la *Enzyklopädie des Märchens*, Hans-Jörg Uther, anunció una nueva revisión del *Índice de tipos* de Aarne y Thompson en un plazo no amplio de tiempo. Anuncia Uther en su breve comunicación que existen nuevas formas de narrativa popular que, obviamente, no están recogidas en la última edición del índice y que se hace necesaria una apertura geográfica más allá de Europa y Asia occidental, después de cuarenta años desde la última revisión. Se atreve a marcar cinco objetivos para la nueva edición: verificar y completar las referencias bibliográficas; adquisición y examen de importante literatura primaria y, sobre todo, secundaria incompleta en los anteriores índices; construcción de un archivo de índices de tipo regional; completar con nuevos tipos; y completar y revisar las descripciones de los tipos (2000, 11-12). En 2004 aparece publicado *The Types of international Folktales: A Classification and Bibliography*. El grueso catálogo, que dobla con creces las seiscientas páginas de la edición de 1961 que le precede, no pretende en palabras de Uther ser verdaderamente científico sino que es un constructo intelectual, lo que no deja de ser un elegante modo de reafirmar el carácter eminentemente práctico de estos índices. Por lo demás, Uther cumple con lo prometido cuatro años antes al anunciar las pautas del nuevo trabajo: se amplían descripciones de argumentos, reescribiéndolos en ocasiones y reduciendo las de los motivos; aumenta el número de tipos con 250 nuevos; incluye cuentos obscenos y mejora el trato dado por las ediciones anteriores a los personajes femeninos; suprime tipos limitados a un solo grupo étnico si no se han extendido más allá de su zona; incluye estudios de hasta 2003 y da más importancia a las colecciones contemporáneas que a las anticuadas o de difícil acceso. Tras la revisión de Uther, los tipos de los cuentos populares siguen la siguiente clasificación:

Cuentos de animales (ATU 1-299).

- 1-99. Animales salvajes.
- 1-69. De animales listos.
- 70-99. De otros animales.

- 100-149. Animales salvajes y domésticos.
- 150-199. El hombre y los animales salvajes.
- 200-219. Animales domésticos.
- 220-274. Aves y peces.
- 275-299. Otros animales y objetos.

Cuentos maravillosos (ATU 300-749).

- 300-399. Adversarios sobrenaturales.
- 400-459. Pariente sobrenatural o encantado.
 - 400-424. Esposa.
 - 450-459. Hermanos.
- 460-499. Tareas sobrenaturales.
- 500-559. Ayudantes sobrenaturales.
- 560-649. Objetos mágicos.
- 650-699. Poderes o conocimiento sobrenaturales.
- 700-749. Otros cuentos de lo sobrenatural.

Cuentos religiosos (exempla) (ATU 750-849).

- 750-779. Premios o castigos divinos.
- 780-799. Revelación de la verdad.
- 800-809. El cielo.
- 810-826. El diablo.
- 827-849. Otros cuentos religiosos.

Cuentos novelescos, románticos o realistas (novella) (ATU 850-999).

- 850-869. El hombre se casa con la princesa.
- 870-879. La mujer se casa con el príncipe.
- 880-899. Pruebas de fidelidad e inocencia.
- 900-909. La mujer obstinada aprende a obedecer.
- 910-919. Los buenos preceptos.
- 920-929. Actos y palabras inteligentes.
- 930-949. Sobre el destino.
- 950-969. Ladrones y asesinos.
- 970-999. Otros cuentos realistas.

Cuentos del ogro (demonio) estúpido (ATU 1000-1199).

- 1000-1029. Contrato de trabajo.
- 1030-1059. Acuerdo entre hombre y ogro.

- 1060-1114. Competición entre hombre y ogro.
- 1115-1144. El hombre mata o daña al ogro.
- 1145-1154. El ogro amedrentado por el hombre.
- 1155-1169. El hombre engaña al diablo.
- 1170-1199. Almas salvadas de manos del diablo.

Cuentos cómicos y anécdotas (ATU 1200-1999).

- 1200-1349. De tontos.
- 1350-1439. De casados.
 - 1380-1404. La mujer alocada y su esposo.
 - 1405-1429. El hombre alocado y su mujer.
 - 1430-1439. La pareja alocada.
- 1440-1524. De mujeres.
 - 1450-1474. En busca de mujer.
 - 1475-1499. Chascarrillos sobre solteras.
 - 1500-1524. Otros relatos sobre mujeres.
- 1525-1724. De hombres.
 - 1525-1639. El listo.
 - 1640-1674. De casualidades felices.
 - 1675-1724. El estúpido.
- 1725-1849. De clérigos.
 - 1725-1774. El clérigo engañado.
 - 1775-1799. El clérigo y el sacristán.
 - 1800-1849. Otros chistes sobre religiosos.
- 1850-1874. De otros estados.
- 1875-1999. De mentiras.

Cuentos en fórmulas (ATU 2000-2100).

- 2000-2075. Cadenas.
 - 2000-2020. Cadenas basadas en números, objetos, animales o nombres.
 - 2021-2024. Cadenas sobre la muerte.
 - 2025-2028. Cadenas sobre la comida.
 - 2029-2075. Cadenas sobre otros acontecimientos.
- 2200-2299. Cuentos con trampa.
- 2300-2399. Otros cuentos en fórmulas.

CAPÍTULO 6

VLADIMIR PROPP: EL ESTRUCTURALISMO

6.1. Reflexiones sobre Vladimir Propp

En el imaginario cultural de varias generaciones, el nombre de Vladimir Propp y el género cuento están instalados indisolublemente como solo ocurre con un muy limitado número de personalidades y disciplinas. El impacto que en el penúltimo tramo del siglo pasado tuvo en Occidente la idea de que se había encontrado un esquema compositivo capaz de dar respuesta a cualquier fenómeno narrativo (algo así como la piedra filosofal del relato) trascendió los límites de los estudios literarios y alcanzó notoriedad en el impreciso terreno del conocimiento general humano. El evidente carácter falaz del anuncio, sin embargo, con el paso del tiempo no ha condenado al método de Propp al olvido sino que, al provecho de las posibilidades tecnológicas, sigue presente con fuerza y al menos en el ámbito de los primeros niveles de enseñanza. También en el de los estudios superiores: las ideas de Propp, tan fragmentarias y en ocasiones tan ligeramente interpretadas, continúan siendo indispensables no solo para la historia de los estudios sobre el folclore sino para el futuro de estas investigaciones.

Al estudiar la personalidad, ideas y obra de Vladimir Jacovlevic Propp, una sensación de complejidad, difícilmente repetible en cualquier otra figura, invade al investigador. Una complejidad impuesta por los avatares históricos, que al cabo se entiende ajena al propio Propp, pues ni de su académica biografía, ni de la claridad de sus escritos ni de la trayectoria nítida de su pensamiento cabría esperar tal cantidad de contrasentidos. Sirva como anecdótico ejemplo que alguien unido vitalmente de un modo tan estrecho a una única ciudad, en cuya universidad desempeñó tareas docentes y de investigación

desde muy joven y hasta su muerte, naciera en San Petersburgo la primavera de 1895, pero falleciera en Leningrado setenta y cinco años después; como formalista, estructuralista o marxista ha sido etiquetado su pensamiento, en la mayoría de las ocasiones por aquellos que no lo compartían; tardías y desastrosas traducciones de sus obras, títulos truncados y quisquillosas polémicas completan un cuadro complejo que se desmorona tras la lectura de su comparativamente breve bibliografía.³⁶

A Propp se le viene criticando desde que fue conocida en Occidente la traducción de su *Morfología del cuento*, treinta años exactos después de su aparición en la Unión Soviética en 1928. Los estructuralistas por no serlo y los no estructuralistas por lo contrario. Claude Bremond le dedicó uno de los mayores insultos que pueden referirse a un *empírico*, cual es el de impostor (1982, 78).³⁷ Lévi-Strauss lloriquea por «la agresión llena de malicia» que supone para él «Estructura e historia en el estudio de los cuentos», la respuesta del soviético en 1964 a su artículo de cuatro años antes titulado «La estructura y la forma, reflexiones sobre una obra de Vladimir Propp». La consideración tan extendida últimamente de que el viraje, no por avisado con anterioridad más sorprendente para algunos, que el método de Propp iba a experimentar inmediatamente después de la conclusión de *Morfología del cuento* viene obligado por presiones del régimen estalinista, es una consideración gruesa. Esta inelegancia en la crítica de los estudios del cuento popular aparece siempre dirigida hacia aquellos que aspiran abier-

³⁶ Años después de su desaparición, todavía hay margen para el intento de generalizar la idea de que los escritos de Propp, a partir del ascenso de Stalin al poder, no obedecían a su pensamiento sino al miedo por las represalias soviéticas (Rodríguez Almodóvar). Resulta irresistible, a la vista de este panorama, el comentario sobre una de las pocas imágenes públicas que se conservan de Propp, una en la que aparece ya anciano posando frente a un libro abierto, posiblemente en su despacho. Un hombre que mira sin ver hacia el objetivo, absorto, y que transmite una sensación conmovedora de cansancio, que inevitablemente recuerda al menos puro y ya también anciano Charles Foster Kane de la obra magna de Orson Welles.

³⁷ Propp se considera un *empírico* frente al *filósofo* Lévi-Strauss al inicio de su respuesta en la *Polémica* (Propp 1972, 50).

tamente a una comprensión íntegra, total del género. Ese espíritu que exhalaban los románticos, y que tan feroces críticas despertó en los posteriores científicistas, vuelve a encontrarse en el proyecto global de Propp. Acierta Rodríguez Almodóvar al señalar que el clima científico en el que surge Propp es radicalmente distinto a su correspondiente en el siglo XIX. Pero yerra cuando sitúa al investigador ruso formando parte de ese paisaje. La aspiración de Propp es la de una comprensión absoluta del género, alejado de las aproximaciones particulares a las que, siguiendo también su propia tradición, la crítica contemporánea se veía incapaz de renunciar. Fija y analiza la esencia del objeto de estudio para posteriormente echarlo a andar, que es su condición natural. La visión diacrónica que plantea Propp a partir de los años treinta, más si cabe después del terreno que él mismo había provocado descubrir con su primera obra, supone una traición para los que a punto estaban de convencer a todos de que el estudio sincrónico era el único posible. La relación entre Linneo y Propp, que es expresada por Propp (1998, 21) y destacada por Ricoeur, cobra relevancia ante el intento en ambos de «descubrir la sorprendente unidad oculta en el laberinto de las apariencias» (Ricoeur, 2002, 427). No sacándola fuera sino dentro del laberinto. La incorporación del tiempo, de la evolución histórica del cuento, es la gran aportación de Propp al estudio del género. Con un gozo similar al que experimentarían los románticos con el descubrimiento del sánscrito, Propp proclama la expansión del estudio del cuento a otra época hasta el momento inhóspita para la comprensión del investigador: la prehistoria. Confía en los datos etnológicos ciega e inexorablemente. La información que aporta la etnología es trascendente para quien confía encontrar en la realidad histórica el origen de los cuentos populares. Paradójicamente, el autor que más lejos se ha atrevido a llegar en la concepción del género, que ha intuido de modo más claro su esencia, halla en la mera realidad de un tiempo definible las razones de su existencia.

Queda señalado que, cuantitativamente, la obra de Propp es menor que la de la mayor parte de los críticos contemporá-

neos suyos (qué decir respecto a la práctica totalidad de los investigadores de las escuelas precedentes). De 1928, además de *Morfología del cuento*, es *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, una separata que desde la primera publicación suele formar parte de la edición de *Morfología*. En el año 34 publica *El árbol mágico sobre la tumba: sobre el origen de los cuentos de magia* y *Edipo a la luz del folclore*, que junto a *La risa ritual en el folclore: el cuento de Nesmejana* (1939) y *Lo específico del folclore* han sido publicados en España en un solo volumen titulado como el trabajo referido a Edipo que incluye. En 1946 aparece el segundo gran trabajo de Propp, *Las raíces históricas del cuento*. Doce años después, *El epos heroico ruso*. Los últimos diez años de su vida muestran una inusual actividad: en 1961 publica *Los cantos populares rusos*; dos años después, *Las fiestas agrarias rusas*; al año siguiente, el mencionado «Estructura e historia en el estudio de los cuentos», que junto al artículo de Lévi-Strauss al que responde y un breve *Post-Scriptum* del mismo, suelen ser publicados conjuntamente en *Polémica Lévi-Strauss-Propp; Teoría de la literatura* (1965); la segunda edición, revisada y ampliada, de *Morfología*, a la que se incorpora ya «El estudio estructural y tipológico del cuento» de Meletinski (1968), y *El motivo del nacimiento milagroso* ponen fin a la lista de publicaciones llevadas a cabo en vida de su autor. Las póstumas *Las cuestiones de la comicidad y de la risa* (1976) y *El cuento ruso* (1984) cierran, salvo omisión o descubrimiento, definitivamente la relación.

6.2. Morfología del cuento

La *Morfología del cuento* y *Las raíces históricas del cuento* representan las dos partes o los dos volúmenes de una única obra amplia; el segundo deriva directamente del primero, el primero es la premisa del segundo (1972, 56-57).

De un modo tan claro marca Propp el itinerario del conjunto de su investigación. La idea de que el estudio estructural no es sino un necesario paso previo para el histórico está presente ya desde *Morfología*:

Nuestro propósito era presentar no solo un estudio de la estructura morfológica del cuento, sino, además, un estudio de su estructura lógica absolutamente particular, con lo que quedaban sentadas las bases para un estudio histórico del cuento. (Propp, 1998, 6).

Y un poco más adelante expresa lo siguiente: «El estudio estructural de todos los aspectos del cuento es la condición necesaria de su estudio histórico» (1998, 27). Todo esto hace aconsejable dirigir la atención en primer lugar hacia *Morfologija skazki*.

6.2.1. EDICIÓN Y DIFUSIÓN

Morfología del cuento es el volumen 12 de la colección *Cuestiones de poética (Voprosy poetiki)*, editado en Leningrado por el Instituto Estatal de la Historia de las Artes (*Gosudarsvennyj institut istorii iskusstva*). Propp afirma en su intervención en la *Polémica*, en 1964, que el editor ruso suprimió del título de esta primera edición el adjetivo «maravilloso», lo que provoca el inicio de las incidencias:

El editor ruso que publicó el libro ha alterado el propósito del autor, cambiando el título de la obra, que era originalmente *Morfología del cuento maravilloso*, para que el libro abarcara un interés más amplio, cuando en realidad se trata de una búsqueda específica del carácter folklórico (1972, 55).

Bien cierto es también que la confusión a la que aboca la transformación del título del estudio solo puede conducir a engaño a aquel que no haya alcanzado a leer ni su primera página, pues en el tercer párrafo de la «Introducción» del libro el autor lo deja muy claro:

Si esta afirmación [la de poder precisar como la de las formaciones orgánicas la morfología del cuento] no es aplicable al cuento en su conjunto, al cuento en toda la extensión del término, en cualquier caso siempre puede atribuirse cuando se trata de eso que se llama los cuentos maravillosos, los cuentos «en el

sentido propio de la palabra». Esta obra está dedicada a este tipo de cuentos, y solo a este tipo de cuentos (1998, 5).³⁸

Durante treinta años, la difusión del libro no sobrepasó las fronteras de la Unión Soviética.³⁹ El desinterés por la obra desaparece completamente con la aparición de su traducción inglesa en Occidente.

Meletinski da noticia de la edición, con introducción de Svatava Pirkova y Roman Jakobson, del *Indiana University Research Center in Anthropology* (Propp, 1998, 271). Jakobson ya había mencionado la existencia de la obra y la había valorado en un artículo de 1945, aunque la introducción que firma con Pirkova, como señala Meletinski, resulta un tanto desafortunada (Propp, 1998, 230-231). Respecto a algunas imprecisiones de la introducción a la obra, Pirkova y Jakobson presentan a Propp como un formalista «ortodoxo y activo», que abraza el sincronismo y tiene más puntos en común con la escuela histórico-geográfica de los que realmente admite Propp en su texto, que son muy pocos (Propp, 1998, 20-21).

En ese mismo año, 1958, se produce la aparición de otra edición en Inglaterra, en Mouton. Tan solo diez años después aparece la segunda edición en inglés, a cargo de *University of Texas Press*, que se añade a la traducción italiana (*Morfologia della fiaba*), que acompañaba ya los artículos de la *Polémica* con Lévi-Strauss. También es el año de la segunda edición rusa, que sirve de base para la edición francesa de 1970, que es la que toman de referencia las ediciones en español (de 1971 la primera en *Fundamentos*). El mismo Propp se lamenta

³⁸ En su particular ajuste de cuentas con Lévi-Strauss, Propp desconfía de la aplicación de su método fuera del folclore (1972, 76). Ya en *Morfología* había dejado dicho que «las leyes citadas solo atañen al folclore, no constituyen una particularidad del cuento en tanto que tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas» (1988, 33). Pero este aspecto puede esperar.

³⁹ Se conoce la existencia de dos informes positivos respecto a la obra (el de Zelenin y el de Peretz), que resultarían proféticos al afirmar que el método tendría un gran porvenir (Propp, 1998, 229). Meletinski afirma que «por razones diversas» durante la década de los treinta y los cuarenta, el interés por el estudio de la forma decayó en la Unión Soviética (Propp, 1998, 229).

en su participación en la *Polémica* de las arbitrariedades editoriales que había sufrido su texto al ser traducido. Propp no entiende la supresión de las citas de Goethe que encabezan la «Introducción» y los dos primeros y últimos capítulos de *Morfología*, a las que él otorga tanta importancia (Propp, 1972, 55).⁴⁰ Siendo todo esto verdad, Propp fue desde el principio muy mal entendido en Occidente muy por encima de todos estos avatares. Es el momento de resumir las ideas que transmite en su *Morfología*.⁴¹

6.2.2. LOS DOS PRIMEROS CAPÍTULOS

Tanto la cita de Goethe como las primeras reflexiones del libro se encaminan a justificar la elección del término «morfología» para caracterizar el estudio que Propp va a llevar a cabo. Como en botánica el término se refiere al estudio estructural de la planta (de sus partes constitutivas, las relaciones entre estas y sus conexiones con el conjunto), así Propp propone establecer el estudio de los cuentos, y solo de los cuentos maravillosos (5). Una última reflexión sobre el carácter propedéutico del estudio estructural respecto al histórico (6) y una breve referencia a las pequeñas diferencias entre la segunda y la primera edición del estudio (7) dan paso al primer capítulo, «Evolución histórica del problema».

Una hermosa y ambigua cita de Goethe respecto a los predecesores de la historia de la ciencia (9) da paso a las primeras consideraciones concretas del libro. Frente a Speranski, Propp afirma que la cantidad de material recopilado para el estudio del género es suficiente para llevarlo a cabo (11). Fundamentalmente son dos los aspectos en los que el soviético se centra

⁴⁰ Indudablemente, Propp ha sido muy mal editado: sin ir más lejos, la edición española de la *Polémica* torpedea el texto con tal cantidad de errores tipográficos que, en ocasiones, hace peligrar su comprensión.

⁴¹ A partir de este momento, siempre que no se especifique lo contrario, las citas de la obra se refieren a la edición española de Akal (Propp, 1998). Cuando se concentran varias referencias textuales en una sola página, se marca el número de la misma solo sobre la primera referencia mencionada.

para repasar el legado de los anteriores investigadores: las clasificaciones de los cuentos y su descripción. Respecto al primero de los asuntos, recuerda la ordenación establecida por Miller, coincidente con la de la escuela mitológica (12), la de Wundt, basada en el establecimiento de ciertas categorías (14-15), y la de Volkov, circunscrita a los cuentos maravillosos y basada en sus temas (16-17). A continuación, Propp pasa a analizar la aportación de Aarne y la escuela finlandesa a la que acusa de atomismo, al desgajar cada tema de la masa de los demás y estudiarlos aisladamente (17-18). Tampoco resulta admisible para Propp la mezcla de los temas y motivos del cuento a la que aboca el método histórico-geográfico (19). En la *Polémica*, Propp tildará claramente a esta escuela de formalista (1972, 58), lo que, añadido a lo anterior, da idea de la desorientación de Pirkova y Jakobson en su intervención. Por último, Propp valora el carácter útil de la clasificación de Aarne, mucho más práctica que científica (20). Respecto a la descripción de los cuentos, Propp menciona a Veselovski y Bédier.⁴² Llegado a este punto, Propp anuncia el inicio del estudio de las formas, «un trabajo analítico, meticuloso y poco glorioso» que conduce «a las construcciones generales, al trabajo *interesante*» (28).

En «Método y materia», el segundo capítulo del estudio, Propp va a dejar sentada su definición de función. Antes que eso, acota nuevamente el marco de acción de su teoría estableciendo como «hipótesis de trabajo indispensable» que existen los cuentos maravillosos como categoría particular y que estos son los clasificados en el índice de Aarne y de Thompson desde el número 300 al 749 (29).⁴³ Propp ve en el término función el modo

⁴² Del primero señala su equivocación al dar una definición de motivo como unidad indivisible del relato cuando dicha unidad, como queda demostrado, puede ser descompuesta (22-23); de Bédier elogia su intento, esquemático, de buscar los elementos invariables del cuento (24).

⁴³ En su duro artículo conjunto con Claude Bremond, Jean Verrier estudia la relación entre los tipos contenidos entre esas numeraciones en el índice y los cuentos de Afanasiev (del 50 al 151) que Propp escoge para la ejemplificación de su tesis, llegando a la conclusión de que algunos de los cuentos rusos no se co-

de superar las contradicciones en las que caían los *motivos* de Veselovski y los *elementos* de Bédier. Para definir el concepto, el investigador tiene en cuenta la necesidad de prescindir del personaje-ejecutante de la acción y de no definir esta al margen de la situación en el curso del relato (31). Así, «por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga» (32). Y a continuación realiza cuatro especificaciones que podrían resumirse como sigue: 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 se cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento (32); el número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado (32-33); la sucesión de funciones es siempre idéntica (33-34); todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura (34-36).

6.2.3. FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

El tercer capítulo, «Funciones de los personajes», se centra en la descripción detallada de las funciones que Propp distingue en el corpus de cuentos que ha establecido en el anterior apartado. Para cada función, Propp da una breve descripción de la acción que representa (por ejemplo, «uno de los miembros de la familia se aleja de la casa»), una definición, lo más resumida posible («alejamiento»), y un signo convencional atribuido a cada una de ellas que después posibilitará las comparaciones esquemáticas (β) (37). Posteriormente, Propp dentro de cada función desarrolla distintos aspectos posibles que se dan en el material. Todos los cuentos suelen comenzar con

.....
 rresponden con los tipos demarcados. Propp, en 1957, había trabajado en la edición en tres volúmenes de los cuentos de Afanassiev, traducidos al francés en 1978 y cuya publicación da lugar al artículo de Verrier y Bremond, al que todavía habrá que regresar en algún momento. La introducción a esta traducción francesa corrió a cargo de Marie-Louise Tenèze. La sugerencia de Verrier de que Propp escoge de las variantes recogidas por Afanassiev tan solo aquellas que sirven a sus propósitos allanan el camino para la feroz crítica de Bremond (1982, 67).

una situación inicial (α), que no es propiamente una función pero es un elemento morfológico de gran importancia. En esta situación inicial, se enumera a los miembros de una familia o se presenta al héroe, bien simplemente con su nombre o con una concisa descripción de su estado (38). A continuación, y siguiendo el planteamiento mencionado, se pasa a describir las funciones:

I. Alejamiento (β). *Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.* El alejamiento puede ser el de una persona adulta (β^1) o el de un miembro de la generación joven (β^3) (39). La muerte de los padres representa una forma de alejamiento reforzada (β^2).

II. Prohibición (γ). *Recae sobre el protagonista una prohibición.* La prohibición puede ser expresa o aparecer debilitada bajo el aspecto de súplica o consejo, y puede estar o no relacionada con el alejamiento (γ^1). La forma inversa de la prohibición es una orden o propuesta que estructuralmente desempeña el mismo papel (γ^2). Esta segunda función anuncia la llegada al cuento de la desgracia.

III. Transgresión (δ). *Se transgrede la prohibición* (40). Un nuevo personaje entra en el cuento: *el agresor del protagonista*, el malo. Puede encontrarse la prohibición transgredida (δ^1) o la transgresión de una prohibición no expresada con anterioridad (δ^2), como por ejemplo con el deber de no retrasarse para realizar una acción. Las funciones II y III constituyen un elemento doble.

IV. Interrogatorio (ϵ). *El agresor intenta obtener informaciones* (41). Propp establece dos primeras subdivisiones de interrogatorio (ϵ^1 y ϵ^2) cuya diferenciación no resulta clara. Más evidentes son los casos aislados en que el interrogatorio lo llevan a cabo personas interpuestas (ϵ^3).

V. Información (ζ). *El agresor recibe informaciones sobre su víctima* (42). Esta función también está emparejada con la anterior y, como ocurría con el par prohibición/transgresión, puede aparecer sin necesidad del interrogatorio. En ambos

casos, Propp la simboliza con ζ^1 . Cuando aparece la información sin un interrogatorio previo reviste entonces aquella la forma de una imprudencia. La correspondencia con las oscuras dos primeras variantes de ϵ la ofrecen ζ^2 y ζ^3 .

VI. Engaño (η). *El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes*. El agresor puede buscar sus objetivos mediante la persuasión (η^1) (43), haciendo uso de medios mágicos (η^2) o con engaños o violencia (η^3).

VII. Complicidad (θ). *La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma*. El héroe se deja vencer por su agresor, que aprovecha la situación desfavorable en que aquel se encuentra, pero que no ha sido desencadenada por intervención alguna del agresor: siempre que en el cuento la prohibición es transgredida (δ^1), el engaño es aceptado y ejecutado (θ^1); el héroe puede caer mecánicamente en el engaño, reaccionando lógicamente ante él (θ^2); esta función puede aparecer en el cuento sin que hubiera aparecido el engaño (θ^3) (43). Si el agresor crea a propósito la situación difícil en que cae el héroe, aparece una *fechoría previa* (χ) (44).

Estas siete primeras funciones son consideradas por Propp como la *parte preparatoria* del cuento. Todas ellas sirven para disponer la reanudación de la intriga a partir de la siguiente función.

VIII. Fechoría (A). *El agresor hace sufrir daños a uno de los miembros de la familia o le causa un perjuicio*. Función extremadamente importante y compleja. Es importante porque «da al cuento su propio movimiento» (44) y compleja porque las formas de la fechoría pueden ser muy variadas: el agresor rapta a un ser humano (A^1); roba y se lleva un objeto mágico (A^2), particularmente de un modo violento (A^{1b}) (45); asola los sembrados (A^3); arrebatada la luz del día (A^4); lleva a cabo el robo o el rapto bajo cualquier otra forma (A^5);⁴⁴ hace sufrir daños físi-

⁴⁴ Propp señala la gran cantidad de formas distintas de rapto y objetos robados. Como estas variables no tienen incidencia en el desarrollo de la acción, Propp

cos, siendo los miembros amputados el objeto del raptó (A⁶); provoca una súbita desaparición, generalmente usando la magia o el engaño (A⁷); si la desaparición viene provocada por una acción realizada por el propio héroe, se considera un caso particular (A^{viii}) (46); exige o extorsiona a su víctima, generalmente como resultado de un pacto con engaño (A⁸); expulsa a alguien (A⁹); da orden de lanzar a alguien al mar (A¹⁰); embruja a alguien o algo, que es una forma de fechoría, como la siguiente, que suele vincularse con cualquiera de las otras pues raramente aparece ella sola (A¹¹); lleva a cabo una sustitución (A¹²) (47); ordena matar a alguien, como una forma de expulsión reforzada (A¹³); comete un asesinato, otra forma que suele servir de refuerzo a la fechoría central (A¹⁴); encierra a alguien o lo encarcela (A¹⁵); quiere obligar a alguien, con quien no le une parentesco, a que se case con él (A¹⁶) o en concreto entre parientes cercanos (A^{xvi}); amenaza con llevar a cabo actos de canibalismo (A¹⁷), también entre parientes (A^{xvii}); atormenta a alguien todas las noches (A¹⁸); o declara la guerra (A¹⁹) (48). A pesar de lo exhaustivo de la relación, Propp se da cuenta de que no todos los cuentos comienzan con una fechoría sino que muchos otros lo hacen con una carencia. El desarrollo posterior de los cuentos es análogo tanto a partir de una fechoría como de una carencia, lo que obliga a doblar esta octava función.

VIII-a. Carencia (a). *Algo le falta a uno de los miembros de la familia o alguno de ellos tiene ganas de poseer algo* (49). Propp confiesa la dificultad de clasificar todos estos hechos y se conforma con distinguir algunas de sus formas frecuentes: carencia de una novia (a¹), necesidad imperiosa de poseer un objeto mágico (a²), o un objeto insólito pero no mágico (a³), formas específicas (a⁴), formas racionalizadas (a⁵) u otras diversas formas (a⁶). La laxitud de esta exposición la justifica Propp amparándose en que morfológicamente no se hace necesaria una clasificación más sistemática. Propp acaba destacando la

.....
 opta por aislar las formas especiales anteriormente señaladas y establecer este apartado general para todas las demás (45).

importancia de los elementos *A* y *a* para el cuento maravilloso, dado que son indispensables para anudar la intriga (50).

IX. Mediación (B). *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir.* Esta función introduce al héroe en escena. A la espera de una posterior definición más completa de la figura del héroe, Propp distingue dos tipos: el héroe buscador, que parte en busca de una muchacha desaparecida del horizonte paterno y el del auditorio; y el héroe víctima, que ha sido raptado, y es al que se sigue en la intriga. Mientras que el héroe buscador se marcha de su casa por *necesidad*, el héroe víctima lo hace porque tiene esa *posibilidad*.⁴⁵ Ningún cuento sigue a la vez a uno de estos dos tipos de héroe (51). Esta función muestra un momento de transición que provoca la partida del héroe. Si se trata del héroe denominado buscador, las formas que aparecen son las siguientes: se lanza una llamada de socorro y se envía al héroe (B¹), se manda inmediatamente al héroe, pidiéndoselo u obligándolo (B²), el héroe se va de su casa por su propia iniciativa (B³) o se divulga la noticia de la desgracia (B⁴). Para el héroe víctima las formas de irse del hogar que aparecen en los cuentos son estas: al héroe expulsado se le lleva lejos de su casa (B⁵) (52), el héroe condenado a muerte es liberado secretamente (B⁶) y la forma especial del canto de queja, que anuncia la desgracia (B⁷).

X. Principio de la acción contraria (C). *El héroe buscador acepta o decide actuar.* Esta función se reduce en la mayoría de ocasiones a una declaración de las intenciones de partir en busca de alguien o algo (53).

XI. Partida (↑). *El héroe se va de casa.* La diferencia entre esta función y la de alejamiento viene dada por su situación en la acción. Estas cuatro últimas funciones (fechoría/carencia,

⁴⁵ No se acaba de ver demasiado clara esta *necesidad* de la que habla Propp. En ocasiones como esta parece que a Propp la obsesión por la clasificación le lleva a apuntar taxonomías cuyos breves desarrollos dejan oscuras si no erradas. Es bien cierto que esto ocurre siempre con elementos que no hacen tambalear la estructura del método.

mediación, principio de la acción contraria y partida) representan para Propp el nudo de la intriga y trae consigo la entrada en escena de un nuevo personaje: el donante (54).

XII. Primera función del donante (D). *El héroe es sometido a una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.* Como en otras ocasiones, Propp establece un primer apartado general: el donante hace pasar una prueba al héroe (D¹) para establecer otros con particularidades sobresalientes: el donante saluda y pregunta al héroe (D²) (55), un agonizante o un muerto piden al héroe que le preste servicio (D³), un prisionero pide al héroe que le libere (D⁴), lo mismo pero precedido del encarcelamiento del donante (°D⁴), se dirigen al héroe pidiéndole gracia (D⁵), dos personas que discuten piden al héroe que decida sobre el reparto de su botín (D⁶) (56), otras peticiones (D⁷), un ser hostil intenta aniquilar al héroe (D⁸), un ser hostil lucha contra el héroe (D⁹) (57) y se muestra al héroe un objeto mágico proponiéndole un intercambio (D¹⁰).

XIII. Reacción del héroe (E). *El héroe reacciona a las acciones del futuro donante.* Lógicamente, esta función está directamente relacionada con la anterior, de modo que la respuesta que el héroe da a la prueba que se le somete o frente a lo que se le solicita tiene su paralelo con la primera función del donante. Esta respuesta puede ser positiva o negativa: el héroe supera o no la prueba (E¹); el héroe responde o no responde al saludo del donante (E²), etcétera.

XIV. Recepción del objeto mágico (F). *El objeto mágico se pone a disposición del héroe.* En principio, los objetos mágicos pueden ser animales, objetos de donde surgen auxiliares mágicos, objetos con propiedades mágicas o cualidades recibidas directamente (58-59). Respecto a la forma de transmisión de los objetos mágicos, Propp distingue la transmisión directa del objeto (F¹), el objeto se halla en un lugar indicado (F²), el objeto se crea (F³), el objeto se vende y se compra (F⁴), el objeto cae por casualidad en manos del héroe (F⁵) (60), el objeto aparece espontáneamente (F⁶), el objeto se come o se bebe (F⁷), se roba el objeto (F⁸) y diversos personajes se ponen a disposición

del héroe (F⁹), que puede darse combinada con F⁶ (F⁶₉). Propp se detiene aquí (61-62) para adelantar la cuestión de la relación entre variantes de las funciones, que desarrollará posteriormente, y para adelantar dos nuevas clasificaciones, una acerca de la combinaciones entre tipos según la forma de transmisión del objeto mágico y otra para distinguir donantes amigos de hostiles. Llegados a este punto, a Propp le preocupa la coherencia de todos los resultados combinatorios entre tal cantidad de tipos de cada función. Descubre algunas combinaciones que resultan ilógicas, pero apela entonces al narrador para que encuentre motivaciones a las acciones del héroe (64). Desarrolla un breve número de la multitud posible de combinaciones entre las funciones D, E, F, para concluir que no aprecia relación entre los objetos transmitidos y las formas de transmisión. Por último, lanza la ya prometida con anterioridad definición de héroe:

El héroe de los cuentos fantásticos es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se anuda la intriga (o quien experimenta una carencia), o la persona que acepta reparar la desgracia o responder a la necesidad de otro personaje. Durante la acción, el héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico), y quien se sirve de él (o lo utiliza como un servidor) (66).

XV. Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con guía (G). *El héroe es llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda* (67). Existen distintas formas específicas de viajar por las alturas y las profundidades. Así, el héroe vuela por los aires (G¹), se desplaza por la tierra o sobre el agua (G²), el héroe es conducido (G³), se le indica el camino (G⁴), utiliza medios de comunicación inmóviles (G⁵) o sigue huellas de sangre (G⁶).

XVI. Combate (H). *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate* (68). La diferencia entre esta función y la de la primera función del donante (D) es que el resultado de esta es un objeto mágico mientras que con *combate* el héroe llega a la posesión del objeto de su búsqueda. Esta función puede aparecer como un enfrentamiento en campo abierto (H¹), una

competición (H²), una partida de cartas (H³) (69) o la forma especial del príncipe Iván en la balanza (H⁴).

XVII. Marca (I). *El héroe es marcado.* Se imprime una marca en su cuerpo (I¹), recibe un anillo o un pañuelo (I²) o distintas otras formas de marca (I³).

XVIII. Victoria (J). *El agresor es vencido.* Además de las correspondientes a las formas de combate: el agresor es vencido en campo abierto (J¹), en una competición (J²), pierde a las cartas (J³), etcétera, también puede ser muerto sin combate previo (J⁵) o expulsado inmediatamente (J⁶) (70).

XIX. Reparación (K). *El daño inicial es reparado o la carencia colmada.* Es este el momento culminante del cuento. La *reparación* forma pareja con la *fechoría* (A) o la *carencia* (a). Se consigue el objeto de la búsqueda por la fuerza o la astucia (K¹), por parte de varios personajes a la vez que actúan sucesivamente (K²), mediante un señuelo (K³) (71), como resultado inmediato de las acciones precedentes (K⁴), o de modo inmediato por medio del objeto mágico (K⁵). También el objeto de búsqueda puede ser la pobreza, que se suprime utilizando el objeto mágico (K⁶). Puede conseguirse durante una caza (K⁷) (72), cuando el personaje embrujado vuelve a ser lo que era (K⁸),⁴⁶ cuando el muerto resucita, en general (K⁹) o tras obtener agua (K^{IX}) o cuando el prisionero es liberado (K¹⁰). Un último tipo de obtención del objeto de la búsqueda es del mismo modo como se ha recibido el objeto mágico. En correspondencia con esta forma, puede aparecer la transmisión directa del objeto (KF¹), la indicación del lugar (KF²), y así sucesivamente (73).

XX. Regreso (↓). *El héroe vuelve.*

XXI. Persecución (Pr). *El héroe es perseguido.* Puede ocurrir que el perseguidor vuele tras el héroe (Pr¹), que reclame al culpable (Pr²), que el héroe se transforme en varios animales sucesivamente durante la persecución (Pr³) (74), que el perseguidor se transforme en objeto atrayente y vea pasar al héroe (Pr⁴), que intente devorar al héroe (Pr⁵), intente matarlo (Pr⁶) o intente cor-

⁴⁶ Esta forma típica responde a A¹¹, que era la *fechoría* por *embrujamiento*.

tar con sus dientes el árbol en que el héroe está escondido (Pr⁷).

XXII. Socorro (Rs). *El héroe es socorrido.* Es llevado por los aires (Rs¹), huye poniendo obstáculos en el camino de sus perseguidores (Rs²) (75), se transforma durante el viaje hasta hacerse irreconocible (Rs³), se esconde (Rs⁴), se esconde en una forja (Rs⁵), se salva transformándose en animales, piedras, etcétera (Rs⁶),⁴⁷ resiste a la tentación que se le presenta (Rs⁷), no se deja devorar (Rs⁸), es socorrido en el último momento (Rs⁹) (76) o salta a otro árbol (Rs¹⁰).

Muchos cuentos se acaban aquí, pero no siempre es así. En ocasiones, la fechoría se repite. Cuando es así, puede suceder con los mismos elementos o con nuevos. También puede aparecer una nueva fechoría y, entonces, el cuento vuelve a comenzar. Lo que se está planteando Propp es el problema de las *secuencias*, al que se verá obligado a regresar en el último capítulo del estudio. Por ahora, se conforma con resolver el caso de Iván, atacado por sus hermanos cuando regresa a casa. Para ello añade las variantes necesarias para cada una de las funciones afectadas por el *reinicio* de la intriga:

VIII bis (°A). *Los hermanos arrebatan a Iván el objeto que trae o raptan a la persona que le acompaña* (77). Esta fechoría está relacionada con el lanzamiento del héroe al fondo de un precipicio (°A), al que se añaden todos los tipos ya vistos de fechoría: °A¹ vincula la caída al precipicio con el rapto de la novia de Iván o °A² si se apoderan los hermanos del objeto mágico, etcétera.⁴⁸

X-XI bis (C↑). *El héroe vuelve a partir y recomienza una búsqueda.*

⁴⁷ No se aprecian diferencias esenciales entre Rs³ y Rs⁶. Propp hace hincapié en la importancia de la transformación en esta, pero los ejemplos que usa para explicar Rs³ (la conversión de los perseguidos en pozo y cubo o en iglesia y pope) no dejan claras las cosas.

⁴⁸ Los símbolos utilizados van adquiriendo complejidad cuando, por ejemplo, a Iván le raptan la novia, lo asesinan y lo lanzan al precipicio: °A¹₁₄.

XII bis (D). *El héroe sufre de nuevo las acciones que le conducen a recibir un objeto mágico.*

XIII bis (E). *Nueva reacción del héroe ante las acciones del futuro donante (78).*

XIV bis (F). *Se pone a disposición del héroe un nuevo objeto mágico.*

XV bis (G). *El héroe es llevado al lugar donde se encuentra lo que busca.*

La intriga vuelve al mismo punto en que se encontraba cuando surge la segunda secuencia. Todavía quedan posibilidades:

XXIII. Llegada de incógnito (O). *El héroe llega de incógnito a su casa o comarca.* Es frecuente empezar trabajando en el palacio de un rey extranjero, pero Propp no le presta mayor importancia.

XXIV. Pretensiones mentirosas (L). *Un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas.*

XXV. Tarea difícil (M). *Se propone al héroe una difícil tarea (79).* Propp no clasifica la enorme cantidad de tareas difíciles que aparecen en el corpus que maneja. Concede tan solo trazar una serie de grupos: pruebas del comer y del beber, del fuego, de las adivinanzas, de elección, esconderse, besar a la princesa, saltar desde un pórtico, probar la fuerza (80), la habilidad o el valor, prueba de paciencia o la obligación de traer o de fabricar algo.

XXVI. Tarea cumplida (N). *La tarea es cumplida.* Algunas tareas han sido cumplidas antes de ser encomendadas (información que se exige ahora pero que ha sido cumplimentada con anterioridad en el desarrollo de la intriga). A este hecho previo se le designa con °N.

XXVII. Reconocimiento (Q). *El héroe es reconocido (81).*

XXVIII. Descubrimiento (X). *El falso héroe o el agresor es desenmascarado.* Esta función, que se encuentra vinculada a

la anterior, muy frecuentemente se presenta bajo la forma de un relato.

XXIX. Transfiguración (T). *El héroe recibe una nueva apariencia* (82). Bien recibe directamente la nueva apariencia con ayuda del auxiliar (T¹), se construye un magnífico palacio (T²), se viste con ropas nuevas (T³) o aparecen formas racionalizadas o humorísticas, más propias de los cuentos anecdóticos (T⁴).

XXX. Castigo (V). *El falso héroe o el agresor es castigado*. A veces, es indultado (V). El primer agresor solo es castigado si ha habido combate y persecución. Por lo general, los agresores posteriores o los falsos héroes son castigados siempre.

XXXI. Boda (W). *El héroe se casa y asciende al trono* (83). El héroe puede casarse pero no con la princesa (W^o) o subir al trono sin casarse (W_o) o recibir juntamente reino y esposa (W^o). Si la boda se trunca por una nueva *fechoría*, la primera secuencia puede terminar con promesa de matrimonio (w¹); el matrimonio renovado tras la búsqueda (w²) o, en lugar de la mano de la princesa, la recepción de una compensación o recompensa (w³) son otras dos formas de esta función.

El cuento termina aquí. Propp admite la existencia de unos pocos elementos oscuros, que no pueden incluirse en ninguna de las categorías establecidas, y a los que simbolizará como Y (84). De todo este amplio ejercicio clasificatorio, Propp obtiene una serie de conclusiones. El número de funciones es limitado, en concreto, de 31 y todas pertenecen a un mismo eje: ninguna de ellas excluye a otra, cada una se deriva lógicamente y estéticamente de una función anterior. Como consideración más particular, Propp señala la posibilidad de agrupar un gran número de funciones por parejas (*prohibición-transgresión*, *interrogación-información*, por ejemplo) o por grupos (ABC↑). Sobre estos últimos aspectos Propp regresará enseguida. Para terminar el capítulo, el autor afirma su confianza en que el esquema que acaba de establecer sirve como *una unidad de medida* de los cuentos, con la que atisbar una solución a los

problemas de la *similitud* entre ellos, de sus temas y sus variantes (85).

6.2.4. AJUSTES Y NEXOS ENTRE FUNCIONES

El cuarto capítulo de *Morfología* aborda algunos ajustes que quedan pendientes del pormenorizado análisis de las funciones. En concreto, Propp afronta el problema de las asimilaciones de funciones y del doble significado morfológico de una misma función. Respecto al primer asunto, el autor se da cuenta de que «diferentes funciones pueden realizarse de manera absolutamente idéntica» (87). La solución se plantea con la máxima de «definir las funciones según sus consecuencias». Es decir, una misma acción (sirva, como ejemplo, el encargo de ir a buscar algo a algún sitio) podrá ser considerada como una *mediación* (B¹) si a continuación el relato prosigue con el principio de acción contraria (C), la partida del héroe de su casa (↑), etcétera; pero si esa misma acción es llevada a cabo de modo inmediato y trae consigo el matrimonio, correspondería a una tarea difícil y su cumplimiento (MN) (88). Un fenómeno análogo es el de la doble significación morfológica de la misma función (91). Como ejemplo sirve el caso de la esposa a la que su marido prohíbe salir de casa, prohibición que la mujer transgrede por la visita del agresor, que consigue convencerla. Cuando la esposa sale de casa, transgrede la prohibición recibida (δ¹) y, a la vez, se ha dejado convencer por el agresor (θ¹). Propp acaba alertando sobre la complejidad que estos fenómenos añaden al análisis (92).

En el quinto capítulo, «Otros elementos que colorean el cuento», aborda los elementos auxiliares que sirven de nexo entre las funciones, los elementos triplicadores y las motivaciones de los personajes. Respecto a los vínculos entre funciones, Propp encuentra en ellos «formas asombrosas desde el punto de vista estético» (93). Se conforma con mencionar el fenóme-

no y dar de él varios ejemplos.⁴⁹ Propp designa a estos nexos entre funciones con el signo § (97).⁵⁰ El mismo planteamiento meramente descriptivo sigue el autor al afrontar los elementos que favorecen la triplicación: Propp se limita a señalar que pueden ser triplicados tanto detalles de carácter atributivo (las tres cabezas del dragón), algunas funciones, parejas de funciones e incluso grupos de funciones o secuencias enteras (97). El último de los elementos tratados es el de las motivaciones de los personajes, aquellos fines que mueven a los personajes a realizar una u otra acción. Son estos unos elementos de una gran inestabilidad, respecto a los que Propp simplemente da una serie de ejemplos sin aspirar a su clasificación (99). Es evidente que las mismas acciones pueden corresponder a distintas motivaciones (99) y que es en las funciones de fechoría (A) y carencia (a) donde pueden aparecer las motivaciones más ricas desde el punto de vista estético. También es posible la ausencia de motivación para la ejecución de una acción (103).

6.2.5. LAS ESFERAS DE ACCIÓN

El capítulo siguiente, titulado «Reparto de funciones entre los personajes», aborda un aspecto delicado del método. Propp ha defendido desde el principio que la solidez de su esquema se basa en tomar las acciones del cuento en su desarrollo con independencia del personaje que lleve a cabo la acción. Pero también se ha dado cuenta de que gran parte de las funciones expuestas pueden agruparse lógicamente en *esferas* de acción que remiten a determinados personajes. En los últimos capítulos de su trabajo, Propp trabaja sobre los terrenos más resbaladizos: en este asunto del reparto de las funciones entre los

⁴⁹ Entre las pretensiones mentirosas del héroe (L), que va a casarse con la princesa, y el reconocimiento del héroe (Q) puede organizarse un gran festín, en cuyo transcurso la princesa reconocerá al héroe, o una revista de soldados que concluirá con idéntico resultado.

⁵⁰ Para ir abriendo boca en el baile terminológico que se avecina, cabe señalar que Barthes llama a esta información que sirve para unir *funciones integradoras*, frente a las *funciones distribucionales* (que corresponderían a las acciones principales).

personajes pone especial atención en la mera descripción sin querer extraer de tal asunto conclusiones metodológicas importantes.⁵¹ Establece siete esferas de acción que se corresponden con las siete categorías de personajes (105):

1. Esfera de acción del agresor: comprende la fechoría (A), el combate contra el héroe (H) y la persecución (Pr).

2. Esfera de acción del donante: abarca la prueba para recibir el objeto mágico (D) y la puesta a disposición del héroe del objeto mágico (F).

3. Esfera de acción del auxiliar: atañe al viaje con guía (G), a la reparación del daño inicial (K), al socorro del héroe (Rs), al cumplimiento de tareas difíciles (N) y a la transfiguración del héroe (T).

4. Esfera de acción de la princesa y de su padre (106): las funciones en que intervienen estos dos personajes son las menos precisas. Su esfera se extiende por la propuesta de una tarea difícil (M), la imposición de una marca (I), el descubrimiento del falso héroe (X) y el reconocimiento del verdadero (Q), el castigo al segundo agresor o al falso héroe (V) y la boda (W).

5. Esfera de acción del mandatario: se reduce al momento de mediación (B).

6. Esfera de acción del héroe: comprende el principio de acción contraria (C) y la partida (↑) si se trata de un héroe buscador; la reacción ante el donante (E) y el casamiento (W) pertenecen a la esfera del héroe víctima.

7. Esfera de acción del falso héroe: específicamente atañe a la función de las pretensiones engañosas (L), pero también

⁵¹ Verdaderamente, todo lo relativo a la esfera, y a los atributos, de los personajes y a la fragmentación del cuento en secuencias (capítulo noveno) entraña la dificultad de estar jugando en el límite situado entre la identidad y la variedad de los cuentos. O como dejó claramente expuesto Lévi-Strauss: «Los dos temas esenciales de la discusión: constancia del contenido (a despecho de su permutabilidad) y permutabilidad de las funciones (a despecho de su constancia)» (2001, 135).

puede comprender el grupo $C\uparrow$ y la reacción ante el donante, que será siempre negativa (E_{neg}).

Esta regularidad no afecta, como puede apreciarse, a la fase *preparatoria* del cuento, la que comprende la situación inicial más las siete primeras funciones, que se distribuyen entre los distintos personajes de forma no regular. Propp define a su vez tres posibilidades de distribución entre las esferas y los personajes (107): la esfera de acción que corresponde exactamente al personaje (donantes o auxiliares puros, por ejemplo), varias esferas de acción ocupadas por un solo personaje (personajes que son en el mismo cuento auxiliares y donantes en el desarrollo del mismo; o mandatarios y donantes, como el padre que envía a su hijo a buscar algo y le da un objeto para ayudarle en su búsqueda) (108) y una única esfera de acción dividida en varios personajes (como la princesa y su padre en muchos cuentos). Propp concluye el capítulo hablando del auxiliar, categoría con la que se encuentra muy cómodo dadas las facilidades que presenta para su clasificación.⁵² Pero se cuida mucho de llegar a alguna conclusión general que pudiera poner en peligro el equilibrio que había logrado al desligar al máximo a los personajes concretos de sus acciones.

6.2.6. ÚLTIMOS CAPÍTULOS

El capítulo séptimo aborda las formas particulares de entrar en escena de los personajes. Vale la misma reflexión general hecha en referencia al capítulo anterior. Propp se conforma con describir los diferentes modos de incluir nuevos personajes a la acción (111).⁵³ Observaciones en suma que podrían ser

⁵² Diferencia entre auxiliares mágicos (seres vivos) y objetos mágicos, aunque estructuralmente funcionen del mismo modo (109); distingue auxiliares universales (capaces de realizar todas las funciones del auxiliar), parciales (aptos solo para alguna de ellas) y específicos (los que solo desempeñan una función) (110).

⁵³ Así, el agresor aparece dos veces (la primera repentinamente para desaparecer después; la segunda, como personaje *buscado* por el héroe); el donante es encontrado por casualidad; y el mandatario, el héroe, el falso héroe y la princesa formando parte siempre de la situación inicial. Posteriormente, el autor describe las excepciones a las formas que acaba de presentar: en los cuentos en que no

desarrolladas por Propp, pero que expresamente tan solo deja apuntadas (114).

Propp vuelve a hacer encabezar los dos capítulos restantes con sendas citas de Goethe: «El estudio de las formas es el estudio de las transformaciones» sitúa al inicio del capítulo dedicado a los atributos de los personajes y su significación.

Por atributos, entendemos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: edad, sexo, situación, apariencia exterior con sus particularidades, etc. Son estos atributos lo que da al cuento todo su sabor, toda su belleza y encanto (115).

Propp afirma haber establecido unos cuadros sinópticos, a la manera de los que ya hablara Veselovski, que dieran razón de los elementos que se agrupan alrededor de las funciones, pero priva al lector de su desarrollo por su complejidad y por que los problemas que plantean no pueden ser explicados en los límites de este trabajo.⁵⁴ Se conforma con explicar que el estudio de los atributos de los personajes comprende su aspecto y nomenclatura, las particularidades en las formas de entrar en escena y su hábitat, además de una serie de elementos auxiliares de menor importancia (116). Introduce luego una serie de reflexiones sobre las numerosas repeticiones de atributos en varios cuentos cuando las formas escogidas han sido brillantes (117), la importancia de las formas nacionales... Propp remite a su separata «Las transformaciones de los cuentos maravillosos» para profundizar en este mero esbozo que abandona no sin antes resaltar la importancia de los atributos en los cuentos, pero no en su método de funciones (120).

El noveno y último capítulo, «El cuento como totalidad» ofrece por un lado algunas conclusiones y aborda por otro el

.....
aparece el donante, su forma de incorporarse al relato pasa al auxiliar (112), los muchos casos en que la situación inicial da entrada a otros personajes no mencionados, la combinación entre la entrada de personajes y las secuencias (113).

⁵⁴ Estos cuadros sinópticos se editaron junto al texto como el primero de los tres apéndices que cierran el trabajo, con el título de «Datos para la ordenación de los cuentos en cuadros» (157-167).

espinoso asunto de las secuencias. Respecto a la terminología, es aquí donde Propp se plantea la sustitución del carácter de «maravillosos» de los cuentos por el de cuentos de siete personajes, aunque confiese inmediatamente que también a él le parece un término «apropiado pero incómodo» (132). Poco antes ha ofrecido una definición de cuento fantástico desde el punto de vista morfológico:

Todo desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una carencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. [...] A este desarrollo le llamamos *secuencia*. (121).

Por lo tanto, un cuento puede estar compuesto por una o varias secuencias, bien sucediéndose inmediatamente o entrelazadas, por lo que Propp pasa a clasificar las distintas formas de vinculación entre secuencias.⁵⁵

Con la introducción en el análisis del término «secuencia» Propp vuelve a transitar sobre terreno peligroso, porque como él mismo afirma a continuación «no existen criterios precisos» para distinguir cuándo se encuentra ante un cuento compuesto de varias secuencias o ante varios cuentos compuestos cada uno de una única secuencia (124). El autor ruso se decide por mostrar los casos en los que es más claro afirmar que hay un único cuento.⁵⁶ En el resto de la situaciones, Propp subraya la

⁵⁵ Una secuencia puede suceder inmediatamente a otra (122), puede comenzar antes de que haya terminado la anterior y proseguir a la finalización de esta, el mismo caso pero con más de dos secuencias, secuencias que comienzan por dos daños cometidos al mismo tiempo respecto a los que se produce su resolución sucesivamente (123), secuencias con final común y los cuentos con dos buscadores que se separan al comienzo de la primera secuencia para encontrarse al final. La separación se produce ante un elemento *disyuntor* (un poste en el que aparece una serie de predicciones, por ejemplo) que Propp simboliza con el signo <. Si los héroes buscadores se transmiten algún tipo de objeto señalizador, a este se le designará en los esquemas compositivos con el símbolo s.

⁵⁶ En el cuento compuesto de una sola secuencia; en el cuento compuesto por dos secuencias, de las cuales una termina positiva y la otra negativamente; si hay triplicación de secuencias enteras; si durante la primera secuencia el héroe obtiene un objeto mágico que solo es utilizado en la segunda secuencia; si la re-

Además de apreciaciones sobre aspectos ya comentados con anterioridad, Propp se encamina hacia el final con unas reflexiones acerca de la libertad del narrador para crear en el cuento (149-151). El narrador no tiene la potestad para cambiar el orden de las funciones que se desarrollan según los esquemas presentados,⁵⁷ no puede cambiar los elementos cuya especie se halle vinculada con otros elementos del relato, ni puede elegir personajes sin tener en cuenta la relación entre sus atributos y la función que llevan a cabo ni, por último, descuidar la relación que se establece entre determinadas situaciones iniciales y las funciones siguientes. Por el contrario, el narrador tiene libertad para elegir las funciones que usa u omite, la especie bajo la cual se lleva a cabo la función, el nombre y los atributos de los personajes (salvo en la excepción señalada antes) y los medios lingüísticos para expresarse.

Tras una conclusión, homenaje a Veselovski, *Morfología del cuento* concluye con tres apéndices: el primero, con siete cuadros sinópticos que desarrollan las funciones, titulado «Datos para la ordenación de los cuentos en cuadros» (157-167); «Otros ejemplos de análisis», el segundo apéndice, ofrece ocho ejemplos de análisis de cuentos que combinan algunas de las posibilidades planteadas (según el número de secuencias, la aparición o no de los pares excluyentes, etcétera (167-178); para terminar, una lista ordenada de las abreviaturas y símbolos utilizados a lo largo de la obra, con los que luego se establecen los esquemas de las estructuras (178-187).⁵⁸

⁵⁷ Frente a la claridad meridiana del resto de la exposición sobre la libertad del narrador, esta primera idea es muy confusa. El mismo Propp dice: «Este fenómeno plantea un problema muy complejo. Por el momento no podemos explicarlo, limitándonos a dejar constancia del hecho. Para su estudio deberá utilizarse la antropología y las disciplinas próximas, únicas que pueden arrojar alguna luz sobre las causas de este fenómeno» (149).

⁵⁸ En este trabajo se ha buscado dar razón de todos los símbolos utilizados por Propp en su obra no solo por el prurito de la totalidad, la búsqueda de ofrecer una lectura lo más completa y profunda posible del texto, sino también por aclarar la multitud de errores tipográficos que padece en las ediciones españolas consultadas que, en más de una ocasión, pueden desorientar al lector inocente.

6.3. Las transformaciones de los cuentos

Las transformaciones de los cuentos maravillosos es un pequeño estudio de 1928, pero posterior a *Morfología*, al que se hace referencia expresa (191), en el que Propp profundiza sobre la diferenciación entre elementos fundamentales y no fundamentales de los cuentos y los cambios que se producen en estos últimos (194). Era una pequeña cuenta que el autor había dejado pendiente en el capítulo dedicado a los atributos de los personajes y su significación. El texto está salpicado ya de menciones a la necesidad de emprender un estudio «sobre la cultura de la época de esos cuentos» (194), pero se centra en dos aspectos concretos: los criterios para la distinción entre forma fundamental y formas derivadas de los elementos de un cuento y los distintos tipos de modificaciones que pueden sufrir.

Respecto al primero de los asuntos, Propp enuncia cuatro criterios en los que cada vez va cobrando más presencia el carácter diacrónico de los cuentos: la interpretación maravillosa de una parte del cuento es anterior a la interpretación racional,⁵⁹ la interpretación heroica es anterior a la interpretación humorística, la forma aplicada lógicamente es anterior a la forma aplicada de una manera incoherente y la forma internacional es anterior a la forma nacional, y esta a la regional, y esta a la provincial, etcétera (201-202).

En referencia a las transformaciones que pueden sufrir los elementos del cuento, Propp propone un considerable número de ellas, pero no todas (214). A cambio, afirma que «lo que

⁵⁹ Con anterioridad, Propp ha defendido la presencia de las antiguas representaciones religiosas en las formas de los cuentos, resultando ser aquellas anteriores en el tiempo a las que hacen referencia a la realidad (194-195). Esta afirmación queda formulada con mucha cautela a la espera de estudios comparativos entre las manifestaciones religiosas arcaicas y su reflejo en el cuento. Sin embargo, en el enunciado de este primer criterio, Propp plantea la importante cuestión de que esta huella anterior de lo religioso ha de buscarse tan solo en los cuentos maravillosos y no en el resto de cuentos ni de literatura popular, lo que abre una posibilidad, que bien aprovechará en sus obras posteriores, de marcar pautas genéricas entre las distintas manifestaciones folclóricas a partir de esta relación con lo religioso.

concierno a los elementos particulares del cuento concierno a los cuentos en general» (214).

6.4. Aportación de Meletinski

Parece buen momento para introducir el artículo de Meletinski «El estudio estructural y tipológico del cuento», con independencia de que con posterioridad vuelvan a aparecer la obra y las ideas de este investigador ucraniano, no solo porque así se cierra el volumen de *Morfología* de las ediciones en español, sino también porque Meletinski ofrece una visión de la obra de Propp situada entre la corriente de la que surge y las primeras repercusiones que la obra tuvo en Occidente. La primera noticia que se tiene de este artículo es en la mencionada segunda edición de *Morfología del cuento* de 1968; los datos que da Meletinski no hacen pensar que este texto hubiera sido publicado con anterioridad. Frente a la profundidad de muchas de las conclusiones que alcanza el ucraniano en sus obras posteriores, la lograda en esta obrita descriptiva no es mucha. Sí sirve, además de para centrar el debate bibliográfico, para insistir en las premisas y los objetivos señalados por Propp en su obra y que ya en 1968 estaban tan cuestionados. Meletinski afirma en la primera página de su estudio lo siguiente:

Es importante señalar que para Propp, la morfología no constituía exactamente un fin en sí y que no tendía a realizar una descripción de los procedimientos poéticos en sí mismos. Quería, por el contrario, descubrir la especificidad del cuento maravilloso en tanto que género, para encontrar a continuación una explicación histórica de su uniformidad (222).⁶⁰

Meletinski presenta la obra de Propp como la superación de las visiones atomistas a las que conceptos como motivo y argumento habían abocado (223). A continuación, rinde homenaje a Alexandre Nikiforov, al que señala como claro prece-

⁶⁰ Se sigue citando por la edición de *Morfología* de 1998 junto a la que aparece el artículo de Meletinski.

dente de Propp (224-225).⁶¹ Después de resumir los puntos más importantes de *Morfología* (225-229), Meletinski emprende un repaso a las reacciones que la obra había provocado en Occidente. Dejando momentáneamente al margen la polémica de Lévi-Strauss y las referencias a otros autores, como Dundes, Greimas o Bremond, que serán tratados enseguida con más detenimiento, Meletinski da noticia de una cantidad importante de estudios que tienen, de una u otra manera, relación con la obra de Propp (254-263). Comienza elogiando la labor de los lingüistas-estructuralistas Jakobson y Sebeok, a los que se vincula Melville Jacobs, autor de una interesante monografía sobre los clichés estilísticos y sobre la organización dramática del relato de los mitos y cuentos en el contexto de los modelos culturales de los indios de América del Norte. Añade a R. Armstrong y a J. L. Fischer en los que se encuentran tentativas de síntesis del método funcional y sintagmático con una investigación de los tipos de comportamiento social y el sistema de valores. En los trabajos de la pareja Köngas y Maranda es interesante la elaboración de una metodología estructural en el folclore. E. Stanner (1960-1963) lleva a cabo un análisis comparado muy preciso de la sintagmática de los mitos y los rituales, muy relacionado con *Raíces históricas del cuento maravilloso* de Propp, obra que Stanner parecía desconocer. Las aportaciones de un grupo de investigadores rumanos, encabezado por Pop, son analizadas también por Meletinski: Pop demuestra la relación entre la secuencia sintagmática de las funciones y la lógica general del tema. Como Rochianu, Pop estudia las fórmulas de los cuentos, llevando el análisis de la estructura al plano estilístico. También rumano, Vrabie analiza aspectos relacionados con la composición de los cuentos y sus rasgos constantes. Bausinger intenta separar la estructura del cuento anecdótico. Para concluir su repaso, Meletinski se fija en las reacciones que

⁶¹ Su tesis es que en el cuento solo es constante la función del personaje y su papel dinámico. El personaje principal lleva consigo la función biográfica mientras que los personajes secundarios llevan las funciones de complicación de la intriga. En definitiva, Nikiforov propone examinar las acciones narrativas y su agrupación siguiendo el modelo de formación de palabras de la lengua.

la obra de Propp provocó en la Unión Soviética. La información es exhaustiva, tanto sobre trabajos semióticos de mitología (Ivanov, Toporov, Lotman, etcétera) como sobre estudios de los temas literarios (Egorov o Chtcheglov) e investigaciones estructurales de géneros folclóricos ajenos al cuento (Bogatyrev de las baladas, Toporov de los cantos épicos, Tchernov y Arapov de los proverbios). Muchos de estos, volverán a aparecer. Sin embargo, Meletinski afirma que «por el momento, el número de artículos y de comunicaciones relacionados directamente con la morfología del cuento, sigue siendo todavía escaso» (262). Destaca de entre ellos a Segal, aunque utilice en principio los métodos de Lévi-Strauss, que trata los cuentos de los héroes rechazados, y Serebriany, que reduce el modelo de Propp a otro modelo ternario basado en la fechoría inicial, las acciones del héroe frente a esa fechoría y el feliz desenlace. Para terminar su artículo, Meletinski apunta su propia interpretación complementaria de la morfología del cuento maravilloso (264-271). En ella se encuentra ya en esbozo la idea fundamental de sus estudios posteriores, que es el intento de relacionar la parte sintagmática y semántica constituyentes de la naturaleza única del cuento. Comienza constatando que «la doble oposición entre prueba preliminar y fundamental es específica del cuento maravilloso» (264), lo que le da pie para establecer bloques binarios de funciones que constituyen unidades sintagmáticas superiores a la función (265). Estas funciones binarias le permiten, en primer lugar, establecer relaciones entre ellas (plano sintagmático) y las reglas de conducta del héroe (plano semántico) (267); después, llevar a cabo un intento de formalización de los tipos de los temas a partir de oposiciones (268-270). Más adelante podrá desarrollarse esta y otras aportaciones de Meletinski a los estudios folclóricos.

6.5. Recepción de *Morfología* en Occidente

Llegados a este punto, cabe preguntarse acerca de las características del pensamiento predominante en Occidente cuando se tuvo noticias del libro de Propp. En 1958 Occidente mostraba una enorme disposición hacia el estructuralismo: lo que

comenzó siendo un método específico válido sobre todo en el terreno de la psicología (teoría de los «Gestalt») y de la lingüística (Escuela de Praga) acabó extendiéndose al de las ciencias naturales, la etnología, la historia de la cultura, de las religiones, la crítica literaria, etcétera. Los logros alcanzados por Saussure y los suyos dejan a la lingüística como la única ciencia humana que cumple las tres condiciones para situarse en pie de igualdad con las ciencias naturales: tiene un objeto universal (el lenguaje articulado), un método homogéneo que sirve para todas las lenguas particulares y la validez de unos principios reconocidos por la comunidad científica (Bravo Molina). Quien da el paso de superar el marco de la lingüística y desarrollar un método para las ciencias de todo el comportamiento humano es Claude Lévi-Strauss.

La figura de Claude Lévi-Strauss surge inevitablemente al tratar esta corriente que aquí se está muy lejos de poder estudiar en profundidad. Habrá que conformarse con conocer brevemente su trayectoria, su aportación al debate antropológico y aquellos puntos en que su pensamiento se acerca al mundo de los cuentos. El 1 de noviembre de 2009, el belga Claude Lévi-Strauss fallecía a escasas semanas de cumplir ciento un años. Estudió Derecho y Filosofía en la Sorbona de París y, en los años treinta, ocupó un puesto en la Universidad de Sao Paulo como profesor de Sociología. En Brasil entró en contacto con las culturas indígenas de la selva tropical amazónica, con lo que da inicio a sus investigaciones antropológicas. En los años cuarenta viaja a Nueva York, donde dará clases en la New School Social Research y conocerá a uno de los máximos representantes del estructuralismo lingüístico, y continuador de la obra de Saussure, Roman Jakobson, en otro momento importante de su trayectoria ideológica. A mediados de la década, regresa a París como director de la Escuela Práctica de Altos Estudios, cargo que ocupa hasta 1979. La primera de sus obras que alcanzó repercusión fue *Estructuras elementales del parentesco*, de 1949. En 1958, Lévi-Strauss había publicado ya tres de sus obras más importantes: *Raza e historia* (1952), *Tris-*

tes Trópicos (1955) y el primer volumen de *Antropología estructural*, al que añadiría un segundo en 1973.

Cuando Lévi-Strauss redacta su participación en la polémica con Propp, en 1960, el investigador belga es posiblemente el intelectual más valorado en todo Occidente. Quedaban todavía por llegar algunas otras obras trascendentales: en 1962, *El totemismo en la actualidad* y *El pensamiento salvaje*; su serie *Mitológicas*, que comprende I *Lo crudo y lo cocido* (1964), II *De la miel a las cenizas* (1966), III *El origen de las maneras de mesa* (1968) y IV *El hombre desnudo* (1973) (Lévi-Strauss, 1995, 343-420).

La importancia de la labor antropológica de Lévi-Strauss ha tenido un merecido reconocimiento general por parte del mundo del pensamiento occidental. La Antropología Social a la que dio forma supone la introducción del método estructuralista en el ámbito de los fenómenos sociales, buscando en estos «una organización subyacente y abstracta conformada por las relaciones estables entre unidades elementales» (Bravo Molina). La antropología va a convertirse con Lévi-Strauss en una ciencia social que tendrá como fin la descripción y comprensión de los sistemas sincrónicos en los que convierte a las relaciones estructurales de los hechos, dotando a dichos sistemas de un significado y una organización lógica propios de cualquier grupo humano, incluyendo al hombre primitivo. Desde las *Estructuras elementales del parentesco*, Lévi-Strauss aporta una nueva concepción metodológica que supere el empirismo y el funcionalismo antropológico. Heredero claro de Durkheim y de Mauss, de los padres de la sociología moderna, el belga profundiza en la revalorización del pensamiento primitivo y en la aplicación de los estudios antropológicos a las culturas occidentales. Respecto al debate que continúa presente en las discusiones de los antropólogos occidentales acerca de la relación entre la mentalidad primitiva y la científica, Lévi-Strauss llega a la novedosa reducción del pensamiento salvaje en el pensamiento moderno. El pensamiento mítico es un tipo de conocimiento científico. La lógica primitiva, concreta y muy próxima a las

sensaciones, es capaz de generalizar, clasificar y analizar. Con esta reducción se enfrenta a la extendida creencia sobre la incapacidad del primitivo para el pensamiento abstracto. Para Lévi-Strauss, la clase lógica del pensamiento mítico es tan rigurosa como la ciencia moderna, de la que tan solo difiere en la naturaleza de las cosas a las que se aplica (1995, 252). A partir de esto, propone una revisión de la nueva relación de exclusión entre los dos tipos de conocimiento científico, en la que uno está bien delimitado (la ciencia) y el otro lo está vagamente y por oposición al primero. Para Meletinski es el paso más importante sobre el pensamiento primitivo desde Lévy-Bruhl (Propp 1998, 77). Resumiendo, Lévi-Strauss demuestra que la lógica primitiva es capaz de resolver problemas análogos a los resueltos por la lógica científica. Frente a la ciencia, la lógica mitológica se presenta simbólica, metafórica, utiliza medios, a veces, como material y, otras, como instrumento, y periódicamente se somete a revisión. La mitología utiliza sus propios «subterfugios», que Lévi-Strauss llama «bricolaje». Pero este carácter inevitablemente simbólico del mito, que el psicoanálisis hacía surgir del significado arcaico y orgánico de los símbolos, es presentado por Lévi-Strauss con origen en la lógica de sus propias interrelaciones. El pensamiento mitológico es esencialmente metafórico, pero revela su significado a través de infinitas transformaciones que no impiden comprenderlo. Existe cierta lógica en las correlaciones entre mitos o entre sus elementos tomados separadamente, correlaciones de causa y efecto, medio y fin, palabra y cosa, personalidad y nombre, significado y significante, ideológico y empírico, evidente y secreto, literal o metafórico. Para la nueva visión, «cualquier mito tiene sobre todo un carácter figurado, resulta ser “metáfora” de algún otro» (Propp 1998, 84). Por lo demás, el artículo de 1955 «El análisis estructural de los mitos», manifiesto científico según Meletinski (Propp, 1998, 231), es el ejemplo más claro de aplicación al folclore de los métodos de la lingüística estructural. En él, Lévi-Strauss no solo incluye a los mitos dentro de los fenómenos del lenguaje sino que les concede un nivel superior que al resto de las categorías. Los *mitemas* serán

sus grandes unidades constitutivas (Lévi-Strauss, 1995, 233). Los mitemas relacionan cada función con un tema determinado. La segunda idea importante que transmite este artículo es la del doble carácter diacrónico y sincrónico del mito: diacrónico e irreversible en tanto que narración histórica del pasado; en tanto explicación del presente y del futuro, sincrónico y reversible.

6.6. Polémica entre Lévi-Strauss y Propp

Con todo, el lugar donde mejor pueden confrontarse las ideas de Lévi-Strauss sobre el cuento y sobre el modo como Propp lo estudió es en «La estructura y la forma. Reflexiones acerca de una obra de Vladimir Propp». Como ya han sido detalladas con anterioridad las cuestiones editoriales y se ha situado en el tiempo tanto la aparición de este artículo como la posterior respuesta de Propp, es conveniente entrar directamente en el desarrollo de estas reflexiones. Lévi-Strauss es una autoridad intelectual cuando escribe este artículo laudatorio sobre el trabajo de un desconocido autor soviético, que veinte años antes que los estructuralistas había hablado de conceptos que estos utilizaron sin saber de su existencia; a saber, conceptos como el de «situación inicial», lectura «horizontal» y «vertical» del relato, pares de oposición o la hipótesis de que solo existe un cuento (Meletinski, 2001, 123). Es una reseña muy amable, más de la mitad de la cual está dedicada o a describir o a ensalzar *Morfología*. En el fondo, Lévi-Strauss hace a Propp tan solo dos matizaciones de importancia: sobre la relación mito-cuento y sobre el desprecio por el contenido de los cuentos. Sobre el primero de los asuntos, Propp piensa que el mito es históricamente anterior al cuento y Lévi-Strauss afirma que «ambos explotan una sustancia común, pero cada uno a su manera» (Meletinski, 2001, 127). Establece entre ellos una relación de complementariedad. Tampoco su sistema diacrónico le permitía defender lo contrario. Propp le replica en su respuesta de 1964 que cuento y mito se basan en sistemas morfológicos completamente distintos; de haber un idéntico sistema entre un cuento y un mito es porque aquel proviene de este

(Propp, 1972, 73-74). El supuesto desprecio de Propp respecto al contenido de los cuentos, que es el único punto en que Lévi-Strauss apoya su acusación de formalismo, queda desmentido con *Las raíces históricas del cuento* catorce años antes de hecha la acusación. Según Lévi-Strauss, Propp divide la teoría de lo oral en una forma y un contenido, aquella esencial y este arbitrario. Para el estructuralismo, la oposición formalista forma-contenido no existe y sus componentes son de la misma naturaleza. Lévi-Strauss estudia el mito por lo que *relata* y Propp por la *forma* o el *modo* como lo relata. La distancia entre ambos no es tanta. Propp (1972, 69) afirma con rotundidad en su respuesta que «forma y contenido (composición y argumento) son inseparables y así lo recibe y entiende el pueblo». Lo que pudo molestar un tanto a Propp fueron algunas consideraciones de Lévi-Strauss, acerca del seguidismo y de los desconocimientos del soviético. Si, como afirma Lévi-Strauss en 1990 con la perspectiva del tiempo, solo quiso con su escrito mostrar su admiración por Propp, hay que reconocer que llevó a cabo tan amable intención con un poco de torpeza. Lévi-Strauss se pregunta por la razón que llevó a Propp a estudiar los cuentos en lugar de los mitos, teniendo estos una estructura menos polimórfica que aquellos. Se responde el belga afirmando que la labor de sus predecesores sobre el cuento y la ignorancia de Propp acerca de las relaciones verdaderas entre los dos géneros le llevan a esta equivocada elección. Por lo demás, Lévi-Strauss establece una curiosa relación de necesidad entre ser un formalista (como Propp) que estudia el cuento y el estudio histórico del mismo. El contenido ha sido abolido y solo ha sobrevivido la forma de los cuentos, hay que virar la mirada hacia el momento en que surgen los contenidos de los cuentos. Por eso, según Lévi-Strauss, Propp abandonará los estudios morfológicos y seguirá los históricos (Lévi-Strauss 2001, 128). Es decir, que lo que Propp pudo creer como un descubrimiento, venía dictado por la necesidad del objeto de su estudio.

Por otra parte, la respuesta de Propp, que tanto dolió al antropólogo belga, se basa sobre todo en la denuncia del carácter abstracto del método estructuralista. «La diferencia es que yo extraigo las generalizaciones del material, mientras que él elabora abstractamente mis generalizaciones» (Propp, 1972, 66). Poco antes ya le había censurado que parecía encontrar primero el método y luego decidir sobre qué centrarlo (Propp, 1972, 54). Propp no busca el arquetipo abstracto de todos los cuentos sino «el esquema de composición unitario que está en la base de los cuentos de magia» (1972, 62). En el fondo de la polémica late el problema de la importancia del tiempo histórico en el método de trabajo. Para Propp (1972, 67) es necesario colocar las funciones en el tiempo, no en series atemporales, como quiere Lévi-Strauss. Tampoco esta acusación de Propp es del todo justa. Meletinski ve excesivo este debate: «No existe ninguna oposición insuperable entre las estructuras y los principios del historicismo» (2001, 72). Más respecto a las ideas de Lévi-Strauss que a las de algunos de sus seguidores, como Barthes, Meletinski tiene razón. Lévi-Strauss, que respeta el historicismo, recela de su tendencia al subjetivismo a causa del vínculo que existe entre la conciencia individual y el ambiente social y a causa del peligro de su orientación hacia la superficialidad de los acontecimientos (lo que él llama «lo evenemencial»). Estos recelos le llevan a pensar en el carácter ficticio de la continuidad histórica (Meletinski, 2001, 72).⁶² Con mayor o menor fundamento, la relación sincrónica o diacrónica va a convertirse en la barrera natural entre los estudios de Propp, que continuarán por una vía decididamente histórica, y los estudios estructuralistas, que pasan a verse a continuación.

⁶² Más radical es la postura de Greimas (1966) al mantener que la estructura es acrónica y que la función de la historia solo ha de ser la de la consolidación de los sistemas, la disminución de la influencia de la casualidad. Con todo, admite la aplicación del método estructural al plano diacrónico, lo que apoya la tesis de Meletinski.

6.7. Visiones sobre el cuento

En contra de la opinión del propio interesado, Jean-Marie Auzias afirma que «el estructuralismo es Lévi-Strauss» (1). A esto, y a la idea de que la antropología desempeña en los años sesenta el mismo papel que tuvo antes la filosofía (Auzias, 3), responde el propio Lévi-Strauss (1995, 9-36).

La evidente exageración, de ser cierta, llevaría al silencio las ideas de un puñado de pensadores que desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XX la corriente de pensamiento más influyente en ese tiempo y en Occidente. Es claro el magisterio del belga: la aplicación antropológica de los estudios de lingüística estructural, sobre todo de la fonología de Jakobson, abría un camino muy atractivo por multitud de disciplinas, cuyo centro de encuentro será Francia. La aparición y desarrollo de la semiótica, la ciencia que estudia los significados con independencia de su contenido (Meletinski, 2001, 85), coloca en primera línea los nombres de Greimas, Barthes o Bremond, y sus aproximaciones más o menos frecuentes al mundo de la mitología en general y de los cuentos en particular.

6.7.1. ALGIRDAS GREIMAS

Algirdas Julius Greimas nació en 1917 en Tula, perteneciente entonces a Rusia y a Lituania en la actualidad. Seguidor claro de Dumézil y de Lévi-Strauss, Greimas va a ser considerado el padre de la semiótica estructural, inspirada en Saussure y Hjelmslev. Greimas observa enseguida el potencial estructural del relato mítico como uno de los modelos posibles de la narración en «La description de la signification et la mythologie comparée». Mitos y ritos forman parte *simultáneamente* del núcleo duro de esa semiótica de segunda generación. Greimas intenta fundir el «paradigma» de Lévi-Strauss con el «sintagma» de Propp, usando los avances de la lógica y la semántica. Esta transposición de un método ideado para los cuentos maravillosos al de los mitos le ha sido duramente criticada (Meletinski, 2001, 88). Greimas reduce las treinta y una funciones de Propp

a veinte, once binarias y nueve simples, a partir de su presencia contigua en el desarrollo de la trama y de una disyunción lógica. Sus parejas de funciones quedan unificadas mediante una correlación semántica, positiva y negativa. Mediante una prueba al final, los aspectos negativos del cuento se transforman en positivos.⁶³ Todas las funciones quedan divididas en tres categorías: funciones de prueba, funciones de adhesión o de alejamiento y funciones contractuales de aprobación o rechazo de acciones. Para Rodríguez Almodóvar, 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*. La aportación de Greimas está en deuda con la de Souriau, quien había intentado aplicar el método de Propp al teatro. Souriau distingue los personajes de los papeles (que él llama «funciones dramáticas») y entrevé la posibilidad de una repartición de las dos clases.⁶⁴ Esta influencia, más la de Tesnière y las funciones sintácticas de la lengua, es fundamental para la teoría greimasiana de los actantes, de cuyas relaciones puede establecerse un modelo actancial. Los actantes de Greimas son: sujeto, objeto, emisor, destinatario, auxiliar y adversario. Sobre estos actantes, Greimas establece tres parejas: sujeto-objeto, emisor-destinatario y auxiliar-adversario, que se corresponden con tres funciones gramaticales

⁶³ Así resulta la reagrupación propuesta por Greimas: 1.º Alejamiento; 2.º Prohibición/Transgresión; 3.º Interrogatorio/Complicidad; 4.º Engaño/Complicidad; 5.º Fechoría/Carencia; 6.º Mandamiento/Decisión del héroe (Momento de transición/Principio de la acción contraria); 7.º Partida; 8.º Asignación de una prueba/Decisión del héroe (Primera función del donante/Reacción del héroe); 9.º Recepción del objeto mágico (o de un auxiliar mágico no cosa); 10.º Desplazamiento; 11.º Combate/Victoria; 12.º Marca; 13.º Reparación (de la carencia o fechoría); 14.º Vuelta (Retorno); 15.º Persecución/Socorro; 16.º Llegada de incógnito; 17.º Asignación de tarea difícil/Tarea cumplida; 18.º Reconocimiento (del héroe); 19.º Descubrimiento del traidor/Transfiguración del héroe; 20.º Castigo (del agresor)/Matrimonio.

⁶⁴ 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 Árbitro, que atribuye el bien; y el Auxilio, desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes.

(sujeto-complemento, atribución y complemento circunstancial). 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. No obstante, 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. Las críticas que ha recibido Greimas puesto en relación su trabajo con el de Propp se basan en el carácter meramente especulativo de aquel, que parte de un material ya clasificado por el soviético y con el que pierde referencia enseguida a partir de una mera combinación lógica. Es decir, lo que Greimas aporta no es sino una explícita corrección de las funciones de Propp que acaba convirtiéndose en una mera reducción. En definitiva, Greimas se acerca al género cuento mucho más preocupado que en él en la búsqueda de esas estructuras escondidas y tan solo visibles a los ojos del semiótico: una estructura semántica profunda, inmanente, que subyace bajo el nivel «aparente» de la narración y para cuyo análisis habrá que ir pasando una serie de etapas en su recorrido generativo (sintaxis fundamental, sintaxis semio-narrativa y sintaxis discursiva).

6.7.2. ROLAND BARTHES

Un segundo gran nombre de los estudios estructuralistas es el de Roland Barthes (1915-1980), pensador de vigente atractivo todavía en varios ámbitos que, desde su primer ensayo en 1953, *El grado cero de la escritura*, ha llamado poderosamente la atención de los investigadores y del público en general. Para Barthes, «la narración es una gran frase y, como toda frase comprobadora, es en cierto modo el esbozo de una pequeña narración. [...] La homología que se sugiere aquí no posee solo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura» (Ricoeur, 1980, 422). Respecto a la mitología, Barthes

la estudia como parte de la semiótica (2005). El mito tiene un fundamento histórico, pero es completamente independiente de la naturaleza de las cosas. Las intenciones del mito no están ocultas sino «naturalizadas», se les ha conferido un carácter natural de modo que el lector tenga la impresión de una normal correlación entre significante y significado. La transformación del sentido en forma se corresponde con la sustitución de «valores» por «hechos». Para Barthes, el análisis de mitos y ritos se vuelve interesante porque condensa, con la posibilidad de un modelaje (penetración, contaminación, equivalencias) la posibilidad de postular una forma de articulación canónica del sentido. Sin embargo, y a la hora de la verdad, a Barthes podría hacersele la misma crítica que tantas veces se ha hecho a todo el estructuralismo: haber dejado en un segundo plano al mito como narración, mostrando su preferencia por la estructura en detrimento del acontecimiento (Meletinski, 2001, 86). Más aun en este autor, que muestra una clara evolución desde sus primeros escritos a los últimos. Hasta aproximadamente 1966, con *Crítica y verdad*, Barthes cree posible dentro de la ortodoxia estructuralista la reducción del sentido en códigos, es decir, en combinaciones de elementos según asociaciones permitidas o prohibidas. Posteriormente, y a partir de *S/Z*, en 1970, Barthes avanza hacia una especie de relativismo en el que no hay lugar para el sentido del texto, que se ve reemplazado por una serie interminable de posibles interpretaciones. A ello ayudó desde luego la postura que mantuvo, contraria a la de Lévi-Strauss, respecto a la pertinencia de la aplicación de los resultados de los estudios de los mitos a otros estadios del desarrollo cultural de los pueblos. Para Barthes, la sociedad contemporánea es un campo privilegiado de significados mitológicos, y en esa dirección sus estudios se van alejando cada vez más de las corrientes de investigación que aquí se tratan.

6.7.3. CLAUDE BREMOND

El autor de este grupo de investigadores que de un modo más evidente ha trabajado sobre la base de Propp para acer-

carla más cómodamente a la corriente estructuralista ha sido Claude Bremond (1929). Su obra de 1973, *Logique du récit*, ilustra claramente la intención de Bremond de revisar críticamente el método proppiano. Bremond discute el modo de encadenamiento de las funciones, al que considera rígido, mecánico y restrictivo por no permitir alternativas ni elecciones (Ricoeur, 2002, 436). Por el contrario, propone como unidad de base narrativa la «secuencia elemental»: la situación que abre una posibilidad, la actualización de esta posibilidad y el desenlace de la acción. En «The Morphology of the French Fairy Tale: The Ethical Model», el investigador utiliza el método de Propp para identificar tres funciones primarias de los cuentos de hadas franceses en vez de las treinta y una: el paso del deterioro a la mejora, del mérito al premio y de la indignidad al castigo. En la mayoría de las funciones los personajes influyen y son influidos. Examina veintisiete cuentos, incluyendo tipos de *Cenicienta*, que ejemplifican y revelan las complejidades de esta estructura triple. La obra de Bremond, en ocasiones puntuales ferozmente crítica con *Morfología*, sirve también para conocer la repercusión y avances de las investigaciones a partir de Propp, tanto en Occidente como en la antigua Unión Soviética. Bremond representa el esfuerzo más importante, desoyendo al mismo Propp, de alcanzar una generalización del método del soviético para que pudiera ser aplicable a cualquier tipo de texto narrativo. Sin escapar completamente del exceso de abstracción del que pueden ser acusados sus compañeros de filas, en Bremond se aprecia al menos un intento de no perder demasiado de vista el material literario popular, aplicando el método general de Propp a un grupo de cuentos franceses, que él rebautiza como «cuentos morales».

6.7.4. OTRAS APORTACIONES

Coautor con Greimas de la ya referida *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, entre otras colaboraciones, Joseph Courtés busca también la construcción de un modelo teórico del cuento popular en los niveles sintáctico y semiótico. En

opinión de Meletinski (2001, 88-89), Courtés hace una lectura semiótica de las *Mitologías* de Lévi-Strauss, que complementa con el intento «narrativizador» de Greimas. Courtés defiende la noción de tipo como sistema axiológico transmisor de valores en su afirmación del carácter determinante de la organización sintáctica del cuento (1972). Apoyándose frecuentemente en distintas variantes del tipo de *Cenicienta*, Courtés va abriéndose camino hacia otra de las corrientes importantes en los últimos años de estudio del cuento, el que centra su atención en el cuento como acto de comunicación, como lo reflejan sus reflexiones en *Le conte populaire: poétique et mythologie* (1986). Basándose en los estudios precedentes de Propp, Pop y Greimas, Courtés busca una organización interna de la secuencia de la boda final en los cuentos populares franceses.

Mención especial merece Tzvetan Todorov, que en *Gramática del Decamerón*, y a partir de los formalistas rusos, de Propp, Souriau, Bremond o Greimas, intenta establecer una gramática de la obra de Giovanni Boccaccio para la construcción de un modelo en el que la unidad sintáctica básica es la «proposición». Parte Todorov del convencimiento de que existe una gramática universal de la cual puede obtenerse el universo de toda narración. Las relaciones de orden lógico, temporal y espacial de estas proposiciones y su asociación en secuencias permitirían distinguir los distintos tipos de relato. El estudio de Todorov fue pronto criticado por W. Hendricks, que le censura la falta de referencia a un modelo de gramática específica y que le aboca a una interpretación superficial y general de los cuentos, incapaz de una interpretación semántica del material.

Otro investigador de interés es Alan Dundes, norteamericano que en 1964 publica un esclarecedor estado de la cuestión de las nuevas hipótesis teóricas. Para Dundes, las diferencias entre los mitos y los cuentos de los indios que estudia son muy escasas. Dundes trata de relacionar en sus primeras obras el trabajo de la escuela histórico-geográfica con Propp: los motivos de Aarne-Thompson serían de tipo «ético» (relativos al exterior del objeto literario) y las funciones de Propp representa-

rían una segmentación del tipo «émico», es decir, su estructura profunda e invariante (Dundes, 1962, 95-105). Los trabajos posteriores de Dundes se centran en la aminoración de la importancia de elementos exteriores del cuento (su modo de transmisión, la relación entre oral y escrito...) y en la definición formal del folclore a partir de tres niveles interrelacionados de articulación del objeto narrativo: la textura o superficie lingüística del texto; el texto o contenido tal, que puede ser reducido o traducido, y el contexto o lo que rodea al objeto y le da sentido (1964). Fue interesante la polémica que sostuvo con Dorson acerca de los criterios que deben seguirse para identificar la especificidad cultural de un cuento, a partir de los cuentos de los negros de Norteamérica (Dundes, 1977; Dorson, 1977).

Los estudios que toman como base el método de Propp, para desarrollarlo, complementarlo o refutarlo son abundantísimos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Dignos de mención son los trabajos comparativos de Paulme que, tomando como referente de base cuentos africanos, aplica el método de Propp; los Maranda ofrecen un desarrollo de análisis estructural que alcanza a textos folclóricos de distintos géneros; encaminado hacia la consecución de una poética del cuento, a partir del desciframiento de los «motifemas», del estudio de sus correlaciones en los planos paradigmáticos y sintagmáticos y la desviación respecto al modelo estructurado, surge la obra del ya mencionado Pop. Usando veinte de las funciones de Propp para desarrollar su argumento, Ilana Dan analiza textos de heroínas inocentes perseguidas. Matizaciones del método propiano a partir de los estudios de Lévi-Strauss, Greimas o Bremond son ofrecidas por Larivaille. Larivaille presenta un nuevo esquema que gira alrededor del héroe: encuentra una forma de «cuento canónico» a partir de la sucesión cronológica y lógica de cinco secuencias de cinco funciones cada una. Richard trabaja, sobre un corpus de cuentos bretones, con la división sistemática del cuento en segmentos que permiten formar secuencias y subsecuencias; este método propone la utilización

de «niveles» que sirven para designar entidades (actores, objetos, lugares, etcétera) y permiten su relación con los diversos segmentos. Roder, a partir fundamentalmente de Greimas, aporta su lectura en dos niveles (manifiesto e ideológico) apoyándose en los tipos de transformación del cuento, en la oposición norma colectiva/norma individual y en tres categorías modales (la de saber, la de querer y la de poder). María Tatar comenta las limitaciones del sistema de Propp para sugerir una aproximación menos constrictiva y más fructífera; a saber, la comprensión de los cuentos a través de oposiciones, una aproximación que funciona especialmente bien en lo que se refiere a las estructuras familiares de las narraciones. Existen trabajos de campo que plantean unir paradigma y sintagma. Es este el caso de W. E. Stanner, que ha encontrado la unidad estructural de algunos mitos y ritos no vinculados genéticamente entre sí al estudiar el simbolismo religioso y las narraciones míticas de los Murinbata; y de Marcel Griaule, aunque este con un marcado acento psicologista (Griaule y Dieterleu). En este trabajo, basado en el estudio de la mitología Dogon, se construye un modelo cosmológico en términos de anatomía humana mediante su traducción a una serie de códigos subordinados. Relativamente frecuentes son los estudios que, tomando como referencia estas bases, se adentran en la interpretación de determinadas obras de la literatura culta. La relación entre la narrativa y la música a la luz de las estructuras de secuencias de Propp y Dundes o de la estructura sincrónica de oposiciones binarias de Lévi-Strauss y Maranda son ofrecidas por Reaver. Estudios de tipos de personajes los aporta Savard a partir del «trickster» *Carcajou*, que le permite establecer una relación entre la muerte y el hambre en los cuentos que estudia.

Como queda dicho más arriba, los caminos abiertos por esta nueva mirada son innumerables. Basta para confirmar esta afirmación echar un vistazo a la bibliografía aportada por Simonsen con información de obras que, para unos u otros objetivos, toman como referencia las de Propp, Lévi-Strauss y el resto de estructuralistas mencionados.

Hasta aquí llega el repaso de las ideas que, a partir de la obra de Propp, se instalan en Occidente con fuerza a lo largo de varias décadas. La imagen de un telón de acero dividiendo Europa, una frontera difícilmente permeable y que tiñe de desconfianzas y prejuicios cualquier noticia que se atreviera a traspasarlo, adquiere mayor fuerza en el terreno del pensamiento humano en general. El mundo de las investigaciones del cuento popular no se libra de tan brutal distanciamiento. Esto queda demostrado cuando, retrocediendo en la historia, se observa el camino seguido en la Unión Soviética y en sus países satélites partiendo de la misma fecha, 1928. Es el momento de observar, como si se tratara de esos postes disyuntivos de los cuentos que señalara Propp, cómo las investigaciones marxistas siguen su propio camino.

CAPÍTULO 7

PROPP: MARXISMO Y ANTROPOLOGÍA

7.1. Mitología y antropología en Marx

Una percepción fundamental de Marx es la de la historicidad de las mitologías y las literaturas. Estas surgen bajo unas condiciones sociales determinadas y necesarias, fuera de las cuales no pueden volver a darse jamás. No es que el arte como tal vaya envejeciendo o desapareciendo, o pierda la capacidad de emocionar a las nuevas generaciones; simplemente se vuelve irrepetible, anclado en su tiempo. Eso no es impedimento para que Marx compartiera con los románticos de la mitología comparada (Müller, Gubernatis, etcétera) el aprecio por el valor poético de los mitos antiguos y su carácter de reserva o arsenal para el arte; es consciente del valor como modelo estético tanto del mito como de la poesía heroica, pero los considera imposibles una vez desaparecidas las condiciones históricas en que surgieron. Marx sabe que la mitología es la forma de someter y moldear las fuerzas de la naturaleza en la imaginación de los antiguos, pero sabe también que muere por necesidad cuando el hombre alcanza el dominio efectivo sobre esas fuerzas de la naturaleza (Meletinski, 2001, 20). Esa es la gran diferencia con los románticos mencionados: los románticos admiten la posibilidad de una *mitopoesis* eterna mientras que los marxistas piensan que el mito y la poesía heroica pertenecen a un estadio superado de la evolución histórica.

Menos dudas todavía ofrece el lugar en que Marx y Engels se sitúan dentro de las corrientes de interpretación antropológica. Afirma Engels en el prefacio de 1884 a la primera edición de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* lo siguiente:

El gran mérito de Morgan consiste en haber encontrado en las uniones gentilicias de los indios norteamericanos la clave para descifrar importantísimos enigmas, no resueltos aún, de la historia antigua de Grecia, Roma y Alemania. [...] Y su esfuerzo no ha sido en vano, pues su libro es uno de los pocos de nuestros días que hacen época (Marx, 178).⁶⁵

Con estos dos apuntes, y siguiendo el repaso histórico-crítico que Meletinski lleva a cabo de ellos (2001, 114-144), es el momento de atender a los antecedentes que Vladimir Propp va a encontrarse dentro de su propio país.

7.2. Estudios en la Europa oriental

Meletinski enlaza la tradición de las investigaciones vistas hasta el momento con la tradición de Europa oriental a partir de los nombres de Potebnia y Veselovski. Alexander Potebnia (1835-1891) es un positivista influido por la mitología solar, que defiende la integración en la historia de la literatura del estudio de los «procedimientos mitológicos» del pensamiento (Meletinski, 2001, 114-116). Alexander Veselovski (1838-1906) parte de la etnología, en concreto de la escuela de antropólogos ingleses, para elaborar una teoría del sincretismo primitivo de los géneros artísticos y poéticos fundados sobre juegos de carácter popular. Mención aparte merece la labor de Alexandre Afanasiev (1826-1871), cuyo nombre está obligadamente unido al de Propp al utilizar esta la colección de cuentos rusos recopiladas por Afanasiev a partir de 1855 y hasta 1863 en ocho volúmenes. Es inevitable la comparación entre esta y la famosa colección de los Grimm, aunque el procedimiento de trabajo y el trato con el material son completamente distintos entre el ruso y los hermanos alemanes. Afanasiev trabajó con el mate-

⁶⁵ El Morgan al que se refiere Engels es Lewis Henry Morgan (1818-1881), del que ya se ha hablado aquí, antropólogo evolucionista que había trazado un proceso unilineal de la humanidad dividido en tres estados (salvajismo, barbarie y civilización), convencido de la predeterminación mental de todas las razas y de la univocidad entre condiciones externas y respuestas humanas ante dichas condiciones.

rial recogido en la Sociedad Geográfica Rusa en casi todas las regiones rusas, pero sin tener tan apenas contacto con aquellos que las recordaban. La labor de Afanasiev, como apunta Pedrosa, no fue propiamente «etnográfica» (Afanasiev, 2000, 9): editó los textos, les añadió notas y comentarios filológicos y culturales, así como reflexiones sobre la interpretación mitologicista, pero desde su despacho. Respecto al tratamiento de los textos, su postura también se aleja de los Grimm, pues Afanasiev renuncia a toda reelaboración literaria del material lo que, por otra parte, le ocasionó enfrentamientos con grupos conservadores que abominaban de unas historias y un modo de expresión alejados de su buen gusto. Propp elogia su trabajo y lo sitúa muy por encima del de los Grimm: mientras los hermanos pensaban en un público de la pequeña burguesía alemana, Afanasiev tenía objetivos puramente científicos. Además, a partir de la segunda edición de la colección, Afanasiev ajusta los cuentos a un orden sistemático que supone un primer esfuerzo de clasificación sistemática del material si bien, y a causa de sus tan variadas fuentes y de sus ideas interpretativas, los resultados dejan mucho que desear.

Los maestros de las primeras generaciones soviéticas, no obstante, son Lev Stenberg (1861-1927) y Waldemar Bogoraz (1865-1936), cuyos estudios se centraron en la mitología pero fundamentalmente dentro de un plano religioso o como reflejo de formas sociales más antiguas. Stenberg, a partir de Tylor, Bogoraz, a partir de Franz Boas, y ambos siguiendo a Marett, rechazan la idea de una psique peculiar del hombre primitivo, basándose en la idea de un estadio «animatístico» en el proceso de desarrollo de las concepciones mitológicas del hombre primitivo: apartándose en esto del animismo tyloriano, su propuesta es la de una fe en una «animación» impersonal de la naturaleza (Meletinski, 2001, 117).

A partir de aquí, Meletinski establece dos grandes grupos de investigación soviéticos, en medio de los cuales situará la obra de Vladimir Propp a partir de los años treinta. La primera de estas vías, a la que pertenecen Stenberg y Bogoraz y a los

que habría que añadir a Zolotarev, Tokarev, Anisimov o Juri Francev, está compuesta por etnólogos preocupados por aspectos religiosos; en el segundo grupo incluye a una serie de investigadores, filólogos, que se cuestionan sobre el papel del mito dentro de la historia de la poesía: Losev, Frank-Kameneccki, Freidenberg y Golosovker.

El grupo de los etnólogos se plantea el mito como un fenómeno «superestructural», en la terminología marxista, por lo que no abordan el estudio de las reglas internas del mito. Sus obras son diversas pero ricas, buscando destacar los *realia* y las funciones religiosas de la fantasía mitológica (Meletinski, 2001, 118-119). Así, Serghei Tokarev se basa en la función etiológica como marca distintiva entre el mito, que posee esta función explicativa del mundo, y el cuento. Juri Francev enfrenta la grandeza y profundidad del mito al cuento, que considera una mera fantasía proyectada en la esfera de lo posible. Anisimov establece una esfera idealista, en la que incluye el mito, y otra realista, la del cuento, carente de una función religiosa directa. Meletinski, con acierto, desconfía de tal reducción ya que el realismo y el idealismo son categorías que se pueden encontrar indistintamente en mitos y cuentos (2001, 120). Zolotarev aparece como precedente de la lógica binaria de la antropología estructural a partir de sus investigaciones de mitologías dualistas.

Un tanto más interesante es la labor del segundo grupo de investigadores. Losev, por ejemplo, niega la función explicativa del mito, al que despoja de cualquier fin cognoscitivo. Dentro de la escuela de Nikolai Marr y a partir de las ideas de Potebnia, Frank-Kamenecki y Freidenberg se van a centrar sobre todo en las transformaciones de los temas y de sus elementos ideológicos fundamentales. Ambos perciben en el estadio arcaico un pensamiento figurado contrapuesto a los conceptos de lógica formal, un pensamiento que percibe los objetos y los fenómenos del mundo en su significado social intrínseco, en su esencia socioeconómica. A ellos se suma el trabajo de Golosovker, que representa dentro de su corriente un acercamien-

to a las ideas de Lévi-Strauss cuando señala que el pensamiento mitológico es una actividad creativa y cognoscitiva, de alguna manera lógica y racional. Con *La lógica del mito antiguo*, Golosovker deja a un lado el estudio histórico del mito y sus raíces y presta atención a su lógica y su estética. La valoración que Meletinski realiza de Frank-Kamenecki, Freidenberg y Golosovker es positiva en su combinación del enfoque histórico con el estructural. «Los autores soviéticos ven en el rito y en el mito, no unos modelos artísticos eternos, sino el primer laboratorio del pensamiento humano y de la figuración poética» (Meletinski, 2001, 134). Una determinada idea del mundo se refleja en los tipos mitológico-rituales que pueden llegar a transformarse en diferentes temas y géneros. Freidenberg presta mucha atención a las manifestaciones de tipo cómico y paródico y a sus relaciones con el elemento folclórico y la vida popular. Pero mientras él pone en relación estas revisiones con el pensamiento arcaico, Mijail Bajtín lo hace con la cultura popular.

Las ideas de Bajtín son un gran acontecimiento, si no en el mundo de las investigaciones del cuento, sí en el del conocimiento del folclore. El trabajo que dedica a Rabelais, publicado en 1965 pero escrito unos veinte años antes, se centra en la «creación cómica popular», que tiene su origen en las antiguas fiestas de tipo agrario que sobreviven en el carnaval. De esta cultura cómica popular, el máximo exponente literario es *Gargantúa y Pantagruel*. Las investigaciones de Bajtín muestran que la poética carnavalesca se basa en concepciones cíclicas del tiempo y del eterno renovarse de la vida a través de la muerte, la fertilidad, los sacrificios, el erotismo, los ritos agrarios o las festividades de Año Nuevo. El elemento carnavalesco en Rabelais participa de la transformación histórica del mundo. A lo que acerca Rabelais no es tanto al origen de los temas de los ritos sino al de las imágenes propias de la forma popular particular de percepción ritual del mundo. Para Bajtín, la pérdida de un elemento ineludible del antiguo rito agrario, su función mágica, contribuye a una mayor profundidad de la ideología en la cultura carnavalesca. El hallazgo de Bajtín de las raíces mitológicas, folclóricas y rituales no solo se produce

respecto a la obra de Rabelais sino respecto a la literatura de la Edad Media tardía y del Renacimiento.

Para finalizar la contextualización de la obra postmorfológica de Propp, y aplazando las ideas y figura de Eleazar Meletinski, cabe destacar a Lifsic, Ivanov y Toporov. Para Meletinski, al que agrada su percepción del principio estético de los mitos antiguos, Michail Lifsic representa el espíritu del «romanticismo revolucionario» (2001, 140). Lifsic relaciona en el mito lo sublime y lo mefistofélico, lo que revela una original «poética del mal». El sentido del mito se encuentra en la idea de que frente a lo establecido, según la necesidad y el natural desarrollo de la vida se levantan la libertad divina y el caos. Meletinski (2001, 140), a pesar de la simpatía manifiesta hacia Lifsic, le critica no darse cuenta de que el sentimiento fundamental de toda mitología debe situarse no en la nostalgia del caos sino en la transformación del caos en cosmos.

Ya en los años sesenta, Ivanov y Toporov, con los instrumentos de la semiótica moderna, buscan reconstruir la antigua semántica mitológica indoeuropea y baltoeslava. Aunque prestan atención al análisis de las oposiciones binarias, del tipo izquierda-derecha, no se conforman con mostrar la originalidad del pensamiento mitológico, como Lévi-Strauss, sino que intentan descubrir la constitución de los universales semánticos más simples y antiguos que permitieron contraponer el principio positivo y el negativo en el modelo mitológico del mundo de la comunidad primitiva.

7.3. Propp tras *Morfología del cuento*

Una vez expuesto el contexto histórico más cercano, llega el momento de analizar detenidamente el contenido de la obra de Propp a partir de los años treinta. Para ello, los trabajos más significativos, y de mayor difusión posterior también en Occidente, van a ser los cuatro artículos recogidos en la edición española titulada *Edipo a la luz del folklore* y el volumen *Las raíces históricas del cuento*. Los cuatro artículos referidos son «El árbol mágico sobre la tumba: sobre el origen de los cuentos

de magia»; «La risa ritual en el folklore: el cuento de Nesmejana»; «Edipo a la luz del folklore»; y «Lo específico del folklore».

7.3.1. «EL ÁRBOL MÁGICO SOBRE LA TUMBA»

El primero de los artículos del volumen (9-45), fechado en 1934, toma como pretexto el estudio de la inhumación de los huesos y el árbol mágico que crece del cadáver para presentar una nueva forma de aproximación al estudio de los cuentos.⁶⁶ Estos motivos aparecen en el cuento de *Burenuska*, en *La Cenicienta*, en la flauta mágica y en la planta de tulipanes, como partes necesarias. Propp obtiene de la mera observación de todos estos tipos los siguientes fenómenos: conservación e inhumación de los huesos de un animal u hombre muertos para conjurar la muerte definitiva; el muerto sigue su vida bajo forma vegetal; y el muerto presta desde el más allá ayuda a parientes vivos (19). La pregunta es cuáles de estos elementos pueden ser históricamente verificados fuera del cuento. Y la respuesta constituye un atinado esfuerzo por acercarse al espinoso asunto de la periodización histórica del cuento y de la configuración de los géneros populares a partir de elementos no formales.

Propp constata que la conservación e inhumación de huesos puede encontrarse bajo siete distintas formas, de las cuales las cuatro primeras son acciones y las tres restantes, narraciones:

1. Como una costumbre de la vida diaria de los primeros cazadores, que buscaban con ella conjurar la muerte del animal o provocar su regreso a la vida.

2. Como un rito, entendido como una ceremonia relacionada con una fecha determinada en el calendario, en presencia del pueblo. Pertenece a sociedades más complejas socialmente.

⁶⁶ Las referencias textuales, si no se dice lo contrario, pertenecen a la edición española de 1982.

3. Como rito cumplido simbólicamente; es decir, el hombre o animal muertos son sustituidos por una reproducción, que puede ser de una divinidad.

4. Como rito privado, tenido por superstición o brujería, perseguido.

5. Como parte de un mito, narración referida a la divinidad, que está en armonía con las ideas dominantes.

6. Como parte de una saga que, aunque sigue reconociéndose su veracidad, ha dejado de coincidir con la creencia dominante.

7. Como parte de un cuento, no tenido como verdadero y alejado de la fe dominante. Estas narraciones son propias de poblaciones que viven de la agricultura (20-23).

De este primer paso puede extraerse la primera gran aportación de este artículo, si bien Propp se limita tan solo a un planteamiento general de la cuestión: los géneros populares solo pueden definirse a partir de la señal de la clase social dominante y de su relación más o menos próxima con la verdad en la mentalidad del momento. El mito será la narración, en cuya veracidad el pueblo cree absolutamente, que representa las ideas de la clase preponderante; la saga, en cambio, no es compatible con la mentalidad dominadora; y el cuento, además, será percibido por la sociedad como una invención fantástica ajena a la realidad. El mito y la saga son aceptados como verdades, aunque solo aquel se identifique con la fe dominante; el cuento será la narración fantástica, desconectada de la realidad, que se mantiene también al margen de la mentalidad del momento.

Una vez examinadas, sin ningún orden cronológico, las funciones históricamente posibles de los motivos, queda establecer en qué fases del desarrollo de los distintos pueblos se presentan casos concretos de los siete mencionados. El bosquejo de cronología que presenta Propp se fundamenta en cuatro grandes periodos:

a) Una sociedad pretribal, basada en una economía de caza y vida nómada.

b) Una sociedad tribal, en un estadio de economía agrícola y ganadera, semisedentaria.

c) Un régimen basado en la esclavitud, previa aparición de la propiedad privada.

d) El feudalismo o capitalismo (24-25).

A partir de este cuadro, de cuyo carácter general e incompleto es consciente el propio Propp, comienza el investigador su acercamiento a la cronología de los motivos que dan título a su artículo.

El primero de ellos aparece bajo la forma de costumbre entre los primeros cazadores: así lo recogen los estudios de Zelenin y Frazer, de los que Propp se vale (26-28).⁶⁷ Queda todavía el estudio del árbol que de ellos nace, pero Propp puede con razones afirmar lo siguiente: «Esta es una demostración del hecho de que, en las fases más retrasadas del desarrollo cultural, la acción narrada en el cuento podía realmente ocurrir» (28).

El árbol o planta que brota de la tumba nace como motivo independiente del de la inhumación de huesos. Si para los cazadores esa inhumación debía garantizarles la caza, para el estadio agrícola, debía garantizar la cosecha. La etnografía prueba que el difunto es enterrado con mucho cuidado para que provoque el crecimiento de las plantas (30). Y, para garantizar la fertilidad, se celebran ritos mágicos cada vez más fuertes, que desembocan en sacrificios. Estos ritos están constatados en la mayor parte del planeta y también la presencia en ellos cada vez más importante del sacerdote o jefe. Para expli-

⁶⁷ Los cazadores lopanes, porque creían que el alma del animal no desaparece con su muerte, enterraban todos sus huesos por si pudiera renacer. En América, los indios dakotas, incluso los lavaban. A veces solo se enterraban algunos de los huesos, o los más importantes, pero la etnografía atestigua que esa costumbre está muy difundida por Asia, Europa y América, e incluso entre los pueblos pescadores.

car esos ritos aparecen los mitos, que perdurarán incluso después de la desaparición de aquellos.

El estadio esclavista ofrece una sociedad agrícola muy distinta a la del estadio anterior (37-43): aparece el arado, la propiedad privada y las clases sociales. Los antiguos ritos para invocar la fertilidad, con su correspondiente sacrificio, van siendo poco a poco sustituidos por ritos simbólicos. El rito en sí va siendo reducido a la clandestinidad, etiquetado como superstición. Los mitos de esta época adquieren una forma poética más compleja. En Grecia comienza a sonar extraño que se dijera de un rey de los edonios que había sido sacrificado para recobrar la fertilidad de la tierra.

Con el feudalismo, el panorama cambia absolutamente (43-45). El abono evita el uso de carne humana para fertilizar los campos. Los ritos públicos solemnes son ya superstición y son perseguidos y condenados por el poder civil y religioso. Los mitos sagrados se convierten en cuentos.

Abruptamente finaliza el intento de Propp de demostrar el origen histórico de aquel gesto de Cenicienta, por ejemplo, que planta un brote de avellano en la tumba de su madre. Más allá del grueso trazo, la propuesta de Propp abre un camino de expectativas apasionantes.

7.3.2. «LA RISA RITUAL EN EL FOLKLORE»

«La risa ritual en el folklore. El cuento de Nesmejana» es un artículo fechado en 1939 (47-86). La dialéctica muerte-risa volverá a ser tratada por Propp bastantes años después en «Las fiestas agrarias rusas» (1963) al estudiar los cuentos de magia. Propp cree que una correcta interpretación de la risa en el folklore facilita la explicación de muchos cuentos y mitos. «La que no ríe», en ruso, *Nesmejana*, es una princesa sumida en la tristeza y que es prometida por su padre, el rey, al primero que le haga reír. De los distintos motivos que, para lograrlo, aparecen en sus variantes (siempre con la ayuda de animales agradecidos), el más interesante es el del héroe que tañe una flauta mágica y hace

bailar a tres cerditos bajo la ventana de la princesa, que acaba riendo y casada con él. El motivo de los cerditos danzarines pone en relación *Nesmejana* con el cuento *Las señales de la princesa*: el cerdito logra hacerse con el secreto de las «señales» de la princesa y posibilita la boda del héroe. Lo que Propp quiere demostrar en su artículo es que la figura de la princesa que no ríe y la de los cerditos danzarines están relacionadas históricamente. Y lo hace siguiendo estos razonamientos.

La risa tuvo una determinada significación ritual y religiosa (53): en el reino de los muertos no se ríe, está prohibido; la risa es señal de que todavía se está vivo. La risa acompaña a la vida y la provoca. La vuelta a la vida ha de ir siempre acompañada de la risa. El joven del mito indio que es devorado por un pez y es liberado posteriormente por su maestro sale del vientre del animal sonriente. Y el anuncio de la vida, como cuando hace público tan solo con una risa frenética una embarazada su nuevo estado en un mito Yakutia o la propia Sara, cuando ríe al saber que va a ser la madre de Isaac, que significa 'el que ríe'. La divinidad misma ríe al crear el mundo: en un tratado greco-egipcio los siete dioses nacen de las siete carcajadas en las que estalló Dios (61-65). La risa es un recurso mágico para crear vida. En el estadio más antiguo, en el de los cazadores, la risa se asemeja como recurso mágico a la danza (69). El mundo también puede ser creado a partir del baile. La princesa, cuya figura está ahora mucho más influenciada por las costumbres totémicas, es un animal, una princesa-rana. Durante su boda, baila y baila sin parar y crea el mundo agitando las manos. Con el paso a la agricultura, la facultad de la risa para suscitar la vida se interpreta como vida vegetal (70-72): se ríe al sembrar el campo para que la cosecha sea abundante. Risa y matrimonio son medios mágicos para asegurarla. Luego se crean los dioses de la fertilidad. Deméter y la princesa de los cuentos comparten características de esta divinidad agrícola (81-83). Perséfone, hija de Deméter, es raptada por Hades, lo que provoca en la madre una tristeza tal que los campos se secan y dejan de dar frutos. Hasta que la diosa no ría, la tierra será infértil.

Respecto al segundo aspecto, el cerdo no es un animal demasiado corriente en los cuentos, lo que hace resaltar más el hecho de que sea un elemento estable en todas las variantes internacionales encontradas de *Las señales de la princesa* (83-84). Ya era un animal importante en el culto a Deméter como portador de la fertilidad: los griegos lanzaban cerdos a la cañada, donde creían que la diosa vivía, y después llevaban la carne putrefacta al sacerdote para que realizara una labranza ritual. La carne bendecida era después enterrada junto al grano en los surcos. El cerdo y la labranza tienen una relación histórica, que queda reflejada en los cuentos mencionados. Resumiendo: los cuentos de Nesmejana tienen un carácter agrícola y sexual; la risa diferencia vida y muerte; el nacimiento de los humanos y de las plantas está acompañado de la risa; los cerdos también simbolizan la capacidad regeneradora de la naturaleza. Y todos estos fenómenos pueden estudiarse históricamente.

7.3.3. «ÉDIPO A LA LUZ DEL FOLKLORE»

El artículo que da título a la edición española data del año 1934. «Edipo a la luz del folklore» es modélico respecto a los planteamientos y el proceder de Propp en esta parte de su investigación. La historia de Edipo es, desde el punto de vista compositivo, un cuento maravilloso más bien típico (94), una trama regia en la que se cuestionan las formas de sucesión del poder. Propp plantea desde el principio claramente su punto de partida y sus objetivos. El propósito no es establecer correspondencias entre elementos concretos de los cuentos y hechos históricos sino encontrar en el pasado lo que provoca las historias tal y como son, bien si la trama refleja reconociblemente el pasado, bien si es fruto de procesos mentales, como en los casos en que es imposible su referencia a la realidad (89). Por otra parte, el devenir histórico crea nuevas formas de vida y de relación social que se van reflejando en el folclore, coexistiendo en paralelo o formando híbridos con las historias que ya existían respecto a la etapa histórica superada. El tema, enton-

ces, no surge en cuanto reflejo de un orden social sino de las contradicciones de órdenes que se van alternando:

Seguir estas contradicciones, seguir a los elementos que han chocado en una realidad histórica, y la dinámica con que de este choque ha nacido una trama, estos son nuestros principales objetivos (94).

Con este fin, Propp trata la historia de Edipo que, en el folclore, aparece bajo la forma de cuento, de leyenda, de canción épica y de canto lírico; en la literatura semifolclórica, como tragedia, drama, poema y novela. La historia es conocida, además de Europa, en África, en Mongolia, etcétera (91). Establece cuatro tipos en los que encuentra sitio casi todo el material europeo que produce Edipo.⁶⁸ Estos cuatro tipos, más la obra de Sófocles, son suficiente material para las intenciones de

⁶⁸ Son los siguientes y tienen las siguientes características (92-93): *Andrés de Creta*: tipo conocido sobre todo en Rusia, Ucrania, Bielorrusia y entre los serbios, presenta la trama más completa y cercana a Edipo, con la diferencia de que el héroe no accede al trono. Comienza siempre con una profecía. El héroe es abandonado y es educado de distintas formas (en un monasterio, por pescadores, etcétera). Averigua su origen y abandona a su tutor. Trabajando a las órdenes de sus progenitores, asesina a su padre, que le vigila, y se casa con su madre. Al saber la verdad, se somete a penitencia de modos distintos pero siempre bajo el denominador común de ocultarse debajo de la tierra. Acaba convertido en santo. *El tipo de Judas*: sigue al tipo anterior excepto en que su educación tiene carácter regio y en el asesinato de su hermanastro en casa de su tutor. Entra a servicio de un gobernador y, sirviendo a este, asesina a su padre al ser sorprendido por este robándole unas manzanas. Se casa con su madre y, sabedor de la verdad, se convierte en apóstol de Cristo. La gran diferencia con el anterior es el carácter bellaco del protagonista. *El tipo de Gregorio*: propio de la tradición del occidente católico y Polonia. Comienza con el matrimonio incestuoso entre hermanos. Tras abandonar a la criatura, el padre se va a Jerusalén a exculpar sus pecados y fallece. No hay parricidio, pero se casa con su madre. Sabida la verdad, Gregorio se retira a una isla o a una cueva. Santificado, lo convierten en papa. *El tipo de Albano*: comienza también con el matrimonio incestuoso entre padre e hija. Abandonado, unos mendigos llevan al niño a un palacio extranjero, donde es educado. El rey lo trata como a un hijo y lo ofrece en matrimonio a una reina extranjera, que resulta ser su madre. Su mujer es a la vez madre y hermana suya; su padre, además su abuelo. Enterados de la verdad, los tres se retiran al desierto. Pero el diablo tienta al padre, que vuelve a acostarse con su hija. El héroe los descubre y los mata a los dos. Vuelve al desierto, se convierte en santo y su cadáver obra milagros. Este tipo suele aparecer poco en el folclore y bastante más en la tradición latina manuscrita y en las *Mil y una noches*.

Propp. A continuación, el soviético articula su demostración en diez aspectos: la profecía, el matrimonio de los padres, el alejamiento del niño, su educación, la partida, la esfinge, el parricidio y el posterior matrimonio y, para acabar, las dos apoteosis del héroe (una vez alcanzado el trono y la expiación de la culpa), entre las que se intercala la revelación. La profecía, en Sófocles, ha de ser conocida por el héroe para convertir el desenlace final en una tragedia y no en una casualidad (95). Pero en las formas primitivas de la trama, la profecía no aparece (96). Propp se centra no tanto en la muerte del padre sino en la muerte del rey. La trama se origina verdaderamente por las formas históricas de lucha por el poder (96-97). Frazer demuestra, aunque no extraiga conclusión alguna de esta demostración, que el rey podía ser depuesto del poder en cuanto su hija alcanzara la edad núbil, lo que convierte al novio-yerno a la vez en heredero y en asesino del rey (98). El temor al yerno, que aparece ya en la cultura zulú, pasa a temor al hijo en cuanto cambian las formas de gobierno. El hijo heredero asume las funciones de hostilidad hacia el padre del antiguo yerno-heredero. «Las nuevas relaciones sociales no generan una nueva trama sino que *trasladan un viejo conflicto a nuevas relaciones*» (100). En la sucesión suegro-yerno no aparece nunca la profecía, pero en los primeros estadios de la trama tampoco aparece el parricidio: sería incomprensible tal bellaquería en alguien llamado a ser un héroe (101-102). La muerte consciente ha de ser sustituida por la inconsciente: la profecía aparece siempre en el sistema patriarcal porque un hijo no puede desear la muerte de su padre.

En el folclore contemporáneo, la trama comienza por el matrimonio incestuoso de los padres (103). Si el enemigo era el yerno, el padre se casa con su hija y así mantiene vida y reino. Históricamente no se da este tipo de matrimonios consanguíneos: el incesto solo es un reflejo de las contradicciones entre las dos formas de sucesión del poder y solo aparece en el folclore tras la muerte de uno de los cónyuges (105). Cuando aparece la figura del hijo, este se casa con su hermana, ocupa el papel del yerno, y así se cumplen las normas del vie-

jo orden (el poder pasa al yerno) y del nuevo (el poder pasa al hijo). Respecto al alejamiento del niño, los datos ofrecen a Propp razones para afirmar que cuando el niño es arrojado al agua con las señales de la muerte emprende el viaje, modélico en el folclore, del jefe de un pueblo (110). El niño es educado de distintas formas y por distintas gentes: por animales, por mujeres con forma de animal, por pastores (que son los educadores por antonomasia en las formas arcaicas) o en palacios de reinos extraños (111-113). Sea como sea, las señales de muerte del alejamiento cobran aquí su significado como invitación a la educación del niño.

En el siguiente aspecto, el de la partida, las diferencias entre el protagonista de los cuentos y Edipo son importantes: el héroe del cuento se desplaza al reino de su futura esposa, se casa con ella y obtiene el trono, reflejo todo del sistema matriarcal imperante (124). La figura de Edipo, que ya pertenece al sistema patriarcal, vuelve al reino de su padre, lo que provoca un giro importante en la trama. Ha de producirse un cambio de orden necesario: en los cuentos, primero el héroe realiza la empresa difícil y después sustituye al rey; en Edipo, primero asesina al rey y luego lleva a cabo la empresa difícil, lo que muestra claramente su interpretación patriarcal del suceso (125-126).

El papel de la esfinge también cambia en ambas fases: en los cuentos, la empresa difícil no tiene una utilidad por sí porque solo es necesaria para mostrar la legitimidad del héroe para alcanzar el trono. En Edipo, la empresa únicamente tiene un fin utilitario (127). La inteligencia de Edipo era paradigmática en la Antigüedad, pero el triunfo sobre la esfinge significa que el héroe ha alcanzado el punto final de todo el proceso de pruebas (128).

Llega entonces el momento del parricidio y el matrimonio. En el viejo orden, la hija del rey es fundamental para transmitir el poder; en el nuevo, la princesa ha perdido ya ese papel porque el novio la desposa y se la lleva al reino de su propio padre, a su reino. Edipo es a la vez hijo y novio (130). En el

proceso de transposición de la vieja función a nuevos personajes, creados por los cambios sociales, Edipo contrae matrimonio con su madre (131).

En el cuento, una vez alcanzado el trono, todo acaba. En Edipo, se produce la primera apoteosis con el protagonista en el trono. A partir de este momento, la revelación ya puede producirse (132). La revelación es el punto crucial de la trama en la tragedia; de hecho, toda ella está construida para llegar a este momento, para que el héroe tome conciencia (134). El carácter noble del protagonista le hace merecedor de una redención del pecado, lo que constituye la segunda apoteosis y el fin de la trama. Comienza un nuevo curso (Propp no se atreve a utilizar el morfológico término de *secuencia*): nuevo alejamiento, nuevo escenario, etcétera. El final queda marcado por el engullimiento final, ya no en las aguas sino en la tierra, o simplemente la desaparición del héroe (136). Al final, el protagonista es divinizado, punto este trascendental para la entrada tan sencilla que se produce de la trama en el cristianismo (139).

Hasta aquí la exposición de Propp. No es insignificante destacar que, cuando aparece esta interpretación proppiana de la figura de Edipo, esta había sido abordada exclusivamente desde dos puntos de vista: el del psicoanálisis, que se tratará después, y el de la mitología comparada. Dentro de esta visión, Domenico Comparetti (1835-1927) es el único en defender una interpretación evemerística, por la que Edipo habría sido un personaje histórico y su relato, del que el episodio de la esfinge habría sido una adición posterior, tendría un fondo moral de enseñar el horror que provoca el incesto. George William Cox dio a cada elemento del relato un significado simbólico: Edipo sería el sol, que disipa la nube oscura representada por la esfinge, entre otras interpretaciones muy en la línea de la escuela que representa. Alessandro D'Ancona (1835-1914), en otro rumbo, fue uno de los primeros en anotar las variantes occidentales del mito y rastreó la Edad Media y la tradición contemporánea hasta encontrar las leyendas hagiográficas de Judas y del papa Gregorio. Carl Robert, al que Propp menciona

en su estudio, defendía la relación de Edipo con la figura de los héroes ctónicos, hijos de Deméter, diosa de la tierra, que además de hijos suelen ser esposos de la diosa. Solo con el paso de la concepción de estos seres divinos a humanos, aparecen las ideas del crimen y del incesto. Como se verá más adelante, las interpretaciones psicoanalíticas de Edipo tampoco van a acercarse demasiado a la realidad histórica, tal y como intenta Propp.

7.3.4. «LO ESPECÍFICO DEL FOLKLORE»

El cuarto capítulo, que cierra la edición española de *Edipo a la luz del folklore*, lleva por nombre «Lo específico del folklore». Fechado en 1946, es este un artículo en el que se recogen resumidas las premisas metodológicas de Propp sobre el estudio general del folklore. No aparecen en él ideas que no hayan sido ya desgranadas en los trabajos anteriores o vayan a seguir sirviendo de base en los posteriores, pero sirve en su claridad como compendio metodológico de toda la corriente. Comienza el autor señalando las bases en que se han asentado en Occidente y hasta ese momento los estudios sobre folklore: estudio de un único grupo de población, generalmente, el campesinado; mezcla de la cultura material y espiritual en los objetivos de estudio; y la reducción a las manifestaciones de un solo pueblo, por lo general, al que pertenece el investigador, del objeto de estudio. Tres puntos respecto a los que Propp muestra su rechazo (144-145). Respecto al primer aspecto, Propp piensa que el folklore, en los pueblos anteriores a la división en clases, engloba al conjunto de creaciones de los pueblos; pero para aquellos pueblos que ya han alcanzado tal división social, el folklore debe centrarse en las manifestaciones de todos los grupos sociales excepto el dominante, cuyo ámbito será el de la literatura (146). Acerca del segundo punto, Propp aboga por la separación de las esferas de la creación material y la espiritual, aunque deba mantenerse entre ellas una relación de dependencia recíproca (145). Por último, defiende el carácter internacional del folklore y, por lo tanto, su estudio nunca debe circunscribirse a un único pueblo (147).

Después Propp intenta establecer una poética del folclore frente a la literatura, una poética suya propia (149) y la articula sobre dos premisas: la oralidad y el papel del narrador. El carácter oral del folclore, frente al escrito de la literatura, que ha sido considerado por los críticos en muchas ocasiones como una mera cuestión técnica, afecta en cambio a la sustancia de ambas creaciones poéticas y a su vida dentro de las sociedades en las que aparecen (151). Mientras la obra literaria, una vez creada, es inmutable, la continua transformación del material folclórico dota a este de unas características diferenciadoras esenciales. Este factor certifica la vida profundamente diversa de estas dos especies de creación poética (151). Íntimamente relacionado con este aspecto, el papel del narrador y del oyente en el folclore (lo que aquí se ha denominado como una forma especial de autoría) dota a este de unas características muy definidas. El narrador, que desarrolla una obra no creada por él personalmente sino oída con anterioridad, es una figura específica del folclore. El narrador introduce sus variaciones que habrán de ser refrendadas o rechazadas por un auditorio compuesto, por otra parte, por potenciales futuros narradores. Este factor, que afecta directamente al carácter mutable de las obras folclóricas frente a la inmutabilidad de las literarias, dota a ambos de mecanismos de creación completamente distintos. Las innovaciones que el narrador introduce obedecen, por otro lado, a ciertas leyes muy concretas pues aquellas son rechazadas si no armonizan con la época, el ordenamiento, los nuevos estados de espíritu, los nuevos gustos o la nueva ideología (152-153). Estas intervenciones del narrador provocan que la obra folclórica viva en un movimiento constante y esta circulación y mutabilidad es una señal específica del folclore. Es cierto, como se verá en los estudios que acentúan el carácter de los cuentos como acto de comunicación, que la libertad del narrador para introducir nuevos elementos está muy sujeta a la tradición y que el margen de acción es limitadísimo; pero es verdad también que existe esta capacidad que es absolutamente imposible en lo referente a las obras escritas literarias.

La última parte del artículo está dedicada a destacar la importancia de la etnografía y el transcurrir histórico en la base metodológica del estudio del folclore. «Fuera de la etnografía no puede haber aproximación materialista al folclore», afirma Propp (155), antes de insistir en la importancia del conocimiento del pensamiento primitivo para los estudios del folclore, un pensamiento dominado por una lógica distinta a la del hombre moderno y en cuyo interior cree el ruso que se encuentra la clave para interpretar todo este material. Porque lo importante, insiste una vez más Propp, no es tanto conocer cómo fueron las cosas en aquellas épocas primitivas (aunque sea una premisa necesaria) sino ver cómo aquellas gentes se representaron aquella realidad y constituyeron su propia visión del mundo, que es lo que se refleja en el folclore. «De todo esto se desprende que el estudio textual del folclore, el estudio exclusivo de los textos, tomados por separado de su relación con la vida económica, social, ideológica, es un método defectuoso» (157). Siendo todo esto cierto, Propp afirma que los fenómenos folclóricos no pueden reducirse al ámbito del pensamiento primitivo en cuanto aparecen nuevas manifestaciones poéticas a lo largo del desarrollo histórico de los pueblos. El estudio etnográfico, entonces, es el primer grado del estudio pero el folclore es un fenómeno histórico que ha de ser estudiado como tal. Insiste Propp en una idea que ya ha surgido en sus anteriores trabajos: las formas folclóricas no son reflejo directo de la vida sino resultado de las contradicciones que aparecen en el choque entre ideologías de épocas distintas, que pueden producir formas híbridas que contengan elementos de ambas (159). Como ya se vio en «Edipo a la luz del folclore», el concepto de *creación* en el folclore no ha de significar la generación de algo absolutamente nuevo. Esto hace necesario el objetivo de una «poética histórica» (160), basada en una ordenación del material según las fases de desarrollo de los pueblos. Por fase se entiende el grado de cultura que coincide con las características de la cultura material, social y espiritual de los pueblos. El desarrollo de este estudio fásico lo lleva a cabo Propp en el primer artículo del volumen, el titulado «El árbol mágico sobre la tumba».

Para terminar, Propp reflexiona sobre las relaciones entre folclore y literatura y termina afirmando que «el folclore es la prehistoria de la literatura» (163), el lugar de donde surge esta. Por eso, el estudio de las literaturas antiguas es necesario para el folclorista, que está obligado a su vez a ser capaz de distinguir dentro de este «abigarrado cuadro», aderezado con la correspondiente ideología sacerdotal, la nueva conciencia estatal y de clase o la especificidad de las nuevas formas literarias creadas, los rasgos de ese «folclore reflejado».

7.3.5. LAS RAÍCES HISTÓRICAS DEL CUENTO

Hasta aquí el repaso a estos cuatro trabajos fundamentales de Propp, que suponen un inmejorable preámbulo de *Las raíces históricas del cuento*. *Raíces* es, quizás, la obra más representativa dentro del giro producido tras *Morfología* en la trayectoria de Vladimir Propp. De alguna manera, supone la puesta en práctica de todo aquello que hasta 1946 Propp había ido apuntando, su trabajo más hermenéutico. Es *Raíces* un libro de lectura apasionante para cualquier lector, ante cuyos ojos van cobrando un significado ciertas imágenes instaladas en el imaginario, a pesar en ocasiones de su extrañeza o ininteligibilidad. A veces, Propp no acaba de justificar satisfactoriamente algunos de los muchos elementos a los que dota de nueva razón, pero esto no impide que la tesis que defiende se perciba plenamente respaldada por el material. Propp interpreta los elementos que dan forma al cuento y los devuelve con un nuevo significado. El descubrimiento de todas estas nuevas significaciones es un placer reservado a la lectura íntegra del texto. Aquí se va a intentar profundizar en las conclusiones acerca del género y del método de estudio que alcanza Propp, tras lo cual habrá quedado perfilada por completo la aportación del autor ruso a la historia de estas investigaciones.

Gran parte de las afirmaciones realizadas con anterioridad por Propp sobre el cuento y su adecuado método de aproximación vuelven a encontrarse en las primeras páginas de *Raíces*: la superación del comparatismo a partir de la indagación

dentro de los fenómenos (no acontecimientos) históricos (13-14)⁶⁹; la invalidez del estudio de temas y motivos sin tener en cuenta que ningún tema puede ser estudiado por sí mismo ni ningún motivo, prescindiendo de sus relaciones con el conjunto (18-19); la necesidad de atender a las instituciones sociales del pasado para conocer el origen de los motivos concretos y de los relatos en su totalidad (22-23); o la importancia del conocimiento de la mentalidad primitiva con su lógica distinta (36-37). Resumiendo, el punto de inflexión que supone *Raíces* en la trayectoria de Propp se encuentra sintetizada en la siguiente afirmación:

Junto al problema de la proveniencia de los motivos concretos como partes constitutivas del tema, deberemos responder a la pregunta de de dónde viene la narración y de dónde viene el cuento en sí. (42)

Las novedades de este nuevo estudio llegan por esta parte de la investigación. Propp va a acentuar en este trabajo la importancia de la religión como reflejo de las fuerzas de la naturaleza y de las fuerzas sociales, no tanto en lo cognoscitivo sino más en los actos o acciones religiosos que tienen como objetivo influir en la naturaleza y someterla. Estas acciones son los ritos o costumbres, metodológicamente, conceptos indistintos (24). El rito se transforma en referente valiosísimo de interpretación de los elementos en el cuento y de los cuentos. No es frecuente una correspondencia directa entre ambos sino que lo más habitual es la transposición o sustitución del sentido en el relato de uno o varios elementos cualquiera del rito que, como resultado de cambios históricos, se ha convertido en incomprensible o innecesario (25).

A partir de esta nueva prioridad, el autor descubre que la mayoría de los motivos y casi la totalidad de los elementos compositivos del cuento se remontan a los ciclos correspondientes al rito de iniciación y a las representaciones del mundo

⁶⁹ Las referencias textuales, si no se dice lo contrario, pertenecen a la edición española de 1987.

de ultratumba (523). Lo que hoy día se narra, afirma Propp (525), en otra época se hacía, se representaba o se imaginaba. El rito se extingue primero, en un fenómeno que está ligado con la desaparición de la caza como fundamental recurso de supervivencia, pero aunque no se celebre, las representaciones continúan vivas, se desarrollan y se modifican desligadas completamente del rito mismo. De alguna manera, el tema está formado desde este momento. Después, va absorbiendo particularidades derivadas de la realidad nueva. Esta evolución tiene lugar a partir de estratificaciones, sustituciones o trasposiciones de sentido, etcétera y las nuevas modificaciones introducidas por los narradores. Con posterioridad, la nueva vida va a crear géneros literarios que crecen en un terreno distinto al que creció la literatura popular (25). El relato que forma parte del rito es una especie de amuleto verbal, un medio para obrar mágicamente sobre el mundo. Rito y narración se desarrollan juntos y esta es parte fundamental de aquel, de modo que ni los ritos ni las instituciones son comprensibles sin estos relatos (528). Precisamente, en la separación del tema y de su narración respecto al ritual se manifiesta el paso del mito al cuento. El comienzo de la historia del cuento se halla en el momento de separación del rito. Esta disgregación es considerada generalmente, aunque Propp ejemplifique dicha postura en Dorsey, como un proceso gradual de deterioro del relato que acaba por no encerrar ningún significado reconocible y «se narra como se cuentan los cuentos» (531). La postura de Propp respecto a este aspecto es bien distinta: el relato, libre de funciones religiosas, lejos de representar por sí solo algo inferior al mito del que proviene, empieza a vivir una existencia exuberante al evadirse en una atmósfera de creación artística sin ataduras, con el impulso de los factores sociales. Para terminar, Propp acaba de perfilar su tesis sobre el concepto de libertad creadora en el narrador de folclore y defiende su postura acerca del manido asunto de las migraciones de los cuentos. Respecto al primer asunto, Propp acaba decantándose por restar presencia en el cuento a la libertad creadora del narrador y dársela a los elementos que pueden remontarse a fenómenos

y representaciones existentes en la sociedad anterior a las castas (526). En relación con la analogía universal de los temas folclóricos, Propp la ve más amplia y profunda de lo que propugnan las teorías migracionistas y de la unidad psíquica del hombre. Comparados los relatos de los chamanes sobre sus exorcismos y los viajes del héroe de los cuentos, se obtiene una correlación que explica la unidad de composición del mito y del cuento y, más tarde, de la leyenda heroica y la epopeya. Con la llegada del feudalismo, los elementos del folclore pasan a pertenecer a la clase dominante, pero el movimiento va de abajo arriba (535).

7.3.5.1. *El valor de los ritos*

La importancia del rito de iniciación en los cuentos aquí descubierta ha dejado abierta la vía para una serie de investigaciones, que podrían denominarse *esotéricas*, y que en ocasiones alcanzan reflexiones de cierto interés.

Desde una perspectiva exclusivamente antropológica, los ritos han sido considerados una pieza importantísima en la aproximación al conocimiento del comportamiento del hombre primitivo. Arnold van Gennep había escrito ya en 1909 *Los ritos de paso*, en donde destacaba el valor de los ritos de iniciación en la articulación de las sociedades antiguas. En ellos, van Gennep veía mejor que en cualquier otro de los ritos del pasado la ejemplificación de la transición vital que se da en el rito de iniciación al incluir unas fases liminares y marginales amplias y bien marcadas. Junto con los estudios de Cazeneuve, los de Víctor Turner representan la continuación en el siglo XX del interés por este tipo de fenómenos sociales. Turner parte de la idea de la «unidad psíquica» de la especie, de que no existen distintas estructuras cognitivas sino una misma estructura en toda la humanidad que articula las experiencias personales diversas.

La relación que Propp deja establecida entre ritos y cuentos ha sido puesta en entredicho en ocasiones por la crítica posterior. Claude Bremond, por ejemplo, en el mismo artículo en

que cuestionara el rigor científico de la elección de los cuentos de Afanasiev por parte de Propp y en su defensa de los conceptos de motivo y tipo de los cuentos, expresa con un juego de palabras la sensación que le provoca *Raíces*:

Si el universo del cuento se desparrama en una multitud de tradiciones heterogéneas (lo que corresponde a la opinión más extendida), ninguna tesis simple puede pretender abarcarlas en su diversidad. El cuento maravilloso no tendrá algunas raíces sino un montón de raicillas (1982, 77).

Con su profundidad característica, Eliade también muestra sus recelos sobre las conclusiones a las que llega Propp. Eliade centra el problema en saber si el sistema de ritos descrito por el cuento procede de un estadio preciso de cultura o si no está unido a un contexto determinado histórico-cultural y es expresión de un comportamiento antihistórico, arquetípico de la *psyche* (1983, 91-95). Eliade sabe que las iniciaciones totémicas de la mayor parte de las culturas estudiadas estaban vedadas rigurosamente a la presencia femenina; en cambio, el personaje principal de muchos de los cuentos de las mismas culturas es precisamente una mujer. En definitiva, Eliade no ve en los cuentos reflejo exacto de ningún estadio de cultura. Gráficamente afirma que los ciclos históricos y culturales están reflejados en los cuentos con telescopio.

[De los estadios culturales] no subsisten más que las estructuras de un comportamiento ejemplar, a saber: susceptible de ser vivido en una multitud de ciclos culturales y momentos históricos (1983, 91).

7.3.6. LAS FIESTAS AGRARIAS RUSAS

Del resto de las obras de Propp, la más significativa resulta *Las fiestas agrarias rusas*, cuya traducción al italiano en 1978 supone al menos la normalización editorial de los estudios del soviético en Occidente. En esta obra de 1963, Propp busca el significado ordinario de algunas costumbres rusas que se remontan a estadios primitivos del desarrollo de la agricultura. El estudio histórico-etnográfico permite entender mejor las can-

ciones poéticas ligadas al calendario. El trabajo se refiere en ocasiones a los cuentos de magia, relacionados con muchos de los aspectos estudiados para las festividades, y puede resumirse como la aplicación del método de *Morfología* al análisis de estas fiestas agrarias: «Todas las principales fiestas agrarias rusas consisten de elementos idénticos diversamente organizados» (González Sánchez, 8).

7.4. Eleazar Meletinski

Otro de los nombres estrechamente unido con el de Propp es el del investigador ucraniano, de Jarkov, Eleazar Meletinski. Meletinski es quizás el observador más sagaz de la aportación de Propp y ofrece en su no corta bibliografía elementos de juicio muy aprovechables para conocer más profundamente todos los aspectos que aquí se están tratando.⁷⁰ Meletinski no solo ofrece una visión con cierta distancia pero una base similar a los distintos estudios proppianos, aportando una información importante sobre los mismos, sino que sus reflexiones agudísimas obligan a no considerarlo como un mero comentarista de otras obras. El esfuerzo más importante de Meletinski se centra en reunir el pensamiento etnológico y el crítico en un mismo ámbito, lo que él llama la «semiosis»: alcanzar la construcción del mito como sistema de relaciones y como lenguaje, deslindando la relación entre mito, folclore y literatura en el proceso de la propia crítica filosófica, al conectar fragmentos de antropología con la crítica de la literatura y la poética de la creación. Basado en un vastísimo conocimiento de las investigaciones llevadas a cabo por el resto de los autores y un finísimo olfato para destacar los aspectos fundamentales de los distintos enfoques, la obra de Meletinski es también impagable a la hora de conocer e interpretar la historia de los estudios de estos géneros populares.

⁷⁰ De todas ellas es *El mito* la obra más ambiciosa del ucraniano, que puede encontrarse en castellano y que tan provechosamente se está aquí utilizando.

Resulta interesante sobre todo la visión que Meletinski ofrece sobre la relación entre el mito y el cuento, punto clave de fricción entre distintas perspectivas. Para él, la mitología es el principal instrumento de conceptualización de los conocimientos materiales que las sociedades van consiguiendo y su carácter fantástico no impide conocer su significado ni apreciar el papel regulador que ostenta en la vida social de la tribu: en la civilización antigua, la mitología representa el punto de partida de la filosofía y de la literatura (2001, 155-156). Por eso, se muestra contrario a tomarla como una región autónoma del espíritu, a la manera de Cassirer, o contrapuesta o diluida en el arte o en la religión primitivos. La solución parte, para Meletinski, en la observación de las diferencias históricas y cualitativas entre primitivo y moderno: la mitología no puede separarse de su sustrato psicológico, pero tampoco admite ser interpretada a partir de los sueños, la inconsciencia o cualquier otra manifestación psíquica. Aboga por una interpretación social, más allá de las creaciones colectivas inconscientes, y una presencia justa del carácter científico, que el autor ejemplifica afirmando que la mitología no puede ser comprensible científicamente, a la manera de las aspiraciones de Frazer o Sternberg, pero tampoco hay que alejarse absolutamente de los modos científicos, como Lévy-Bruhl o Cassirer (2001, 157-158).

«Los mitos etiológicos son los mitos por excelencia» (Meletinski 2001, 164). El hombre primitivo confunde esencia con procedencia de las cosas, de tal modo que describir el mundo es lo mismo que relatar la historia de su creación. El conocimiento del pasado se identifica con la sabiduría. La conclusión es que, al conocer el mito, se conoce el «origen» de las cosas con el fin de dominarlas o manipularlas a voluntad. El conocimiento a través del mito permite acceder al control sobre las cosas. Las ideas de Meletinski sobre el mito son de una lucidez asombrosa y sus apuntes sobre la relación entre el mito y el cuento, también. Para el ucraniano, la semántica del cuento solo puede llegar a entenderse por los datos mitológicos y es la misma semántica que la del mito solo que sometida a los dictados del código «social», no cósmico; para él «está fuera de

toda duda que el cuento nació del mito» (2001, 247). Vuelve a ser interesante regresar a Eliade cuando afirma que todo lo que se relata en los mitos concierne directamente al mundo del que escucha, si bien los cuentos se refieren a hechos que no han modificado la condición humana en cuanto tal (1983, 9). Quizás por ello, en las sociedades en que el mito está aún vivo, los indígenas distinguen los mitos de los cuentos o fábulas por el carácter de historias verdaderas de aquellos frente al de historias falsas de estos.

Como el individuo de las sociedades arcaicas siempre pasa por una iniciación y unos ritos, el cuento utiliza muchos motivos relacionados con los ritos iniciáticos, a causa también del interés del género por el destino individual. Pero Meletinski matiza a Propp al afirmar que el cuento de magia no deriva enteramente del rito sino que está influenciado también por concepciones fetichistas, totémicas y animistas (2001, 248). Por eso, para Meletinski es tan importante el estudio del paso del mito al cuento.⁷¹

El paso del mito al cuento, si el mito está vinculado con un rito, siempre se da después de roto ese vínculo. Van desapareciendo las prohibiciones de relatar en según qué momentos y los no iniciados (mujeres y niños) comienzan a ser admitidos dentro del auditorio. Por lo mismo, aparecen la innovación personal del narrador y el aumento de los elementos de distracción. De todos estos momentos, el de secularización es el que impulsa más decididamente el paso del mito al cuento, ya que en él se elimina la información sagrada y se presta más atención a las relaciones familiares. El tiempo mítico y el carácter etiológico son primordiales en el mito: conforme el mito

⁷¹ Los momentos fundamentales de este proceso de transformación del mito en cuento son los siguientes: la desritualización, la secularización, el debilitamiento de la fe en la autenticidad de los «acontecimientos» míticos, el surgimiento de una invención consciente de sí misma, la pérdida de rasgos etnográficos concretos, la sustitución del héroe y el tiempo míticos por hombres comunes y un tiempo indeterminado en el cuento, el debilitamiento o desaparición del aspecto etiológico, el traslado del centro de atención desde el destino colectivo al individual y de los aspectos cósmicos a los sociales (Meletinski, 2001, 248).

avanza hacia el cuento, estos rasgos derivan hacia el destino individual del héroe, un héroe que, a diferencia del mítico, no posee poderes mágicos inherentes sino que los adquiere tras una iniciación, en forma de prueba o de relación con los espíritus (Meletinski, 2001, 251). Meletinski ve probado que la iniciación sea el equivalente ritual del mito mientras que la boda lo es del cuento de magia más evolucionado, representando las nupcias una solución individual de una diferencia social. La familia del cuento es la trasposición de la «gran familia mitológica» (2001, 252).

Meletinski presenta numerosísimos ejemplos en *El mito* de la pervivencia de su semántica en la creación culta occidental, aspecto que aquí no interesa. Pero sí es importante señalar la conexión que el autor aprecia entre la estructura del cuento de magia y la de la novela de caballerías medieval, que tanto influye a su vez en el desarrollo de la tradición narrativa europea.

7.5. Conclusión

Ni aquellos investigadores cuyas conclusiones se encuentran muy alejadas de las expuestas en este capítulo pueden negar la importancia de las mismas en la historia de los estudios sobre el cuento popular. La aportación de Propp a esta historia y, con él, la de todos aquellos que la continúan, obliga a mirar de otro modo distinto muchos de los aspectos del género afrontados a lo largo de dos siglos de investigación. Tras Propp comienzan a aparecer más claras cuestiones sobre la existencia de una poética particular del folclore y sus géneros, sobre la necesidad de una visión total y universalista de los puntos de partida o sobre la especificidad del modo de transmisión del folclore en su configuración. Pero, sobre todo, su gran aportación consiste en la introducción del tiempo en el estudio de los cuentos. El carácter histórico de estas ideas, el convencimiento de que sí es posible comprender el género tal como es, dinámico y proteico, supone un paso de una enorme importancia. Si bien se aprecia, es este el motivo por el que las ideas de Propp se sitúan enfrentadas con las de las corrientes que más

fortuna han tenido en las últimas décadas. El ahistoricismo en los estudios del folclore sería un rasgo consustancial a ellos de no ser por el impulso del soviético. El impacto se agranda cuando se aprecia que una lectura tardía y parcial de su obra dio bases para aquellos que estaban convencidos de la imposibilidad de estudiar el cuento de otro modo que no fuera detenido. Con la introducción de la historia en la comprensión del cuento, la crítica se enfrenta al género en su esencia y la visión que surge tras el atrevimiento suena mucho más real que bajo las fotos fijas en que queda convertido bajo otras perspectivas. Con su lucidez habitual, Calvino afirma lo siguiente ante la noticia de la publicación de la traducción de *Raíces* al italiano:

La ventaja que un etnólogo marxista como Propp tiene sobre los especialistas burgueses reside en que la mínima variación y contradicción entre un cuento y otro, lejos de constituir para él un impedimento, le sirve para explicarse la evolución histórica de los ritos en el marco del tránsito de una sociedad y una religión silvestres a una sociedad y una religión agrícolas (149).

Adecuación del método de estudio a su objetivo. Bien mirado, pretender acercarse a un fenómeno en continua transformación negando su esencia dinámica resulta un contrasentido que lastra sobremanera cualquier acercamiento de este tipo.

CAPÍTULO 8

EL SIMBOLISMO PSICOLÓGICO

8.1. La humillación del psicoanálisis

En un breve artículo fechado en 1924 titulado «Las resistencias contra el psicoanálisis», Sigmund Freud comenta el rechazo con el que a lo largo de la historia de las investigaciones científicas han sido recibidas determinadas innovaciones, especialmente cuando a partir de ellas la imagen del hombre resultaba herida. En este sentido, señala Freud tres «humillaciones» importantes a lo largo de la humanidad: la primera fue la humillación cosmológica de Copérnico al demostrar que la Tierra no es el centro del universo; la segunda humillación se le debe a Darwin al situar al hombre en el mismo plano que al resto de los seres vivos del planeta; la tercera humillación fue la psicológica, al mostrar que el hombre no es el amo de su propia conciencia tras el descubrimiento de la existencia del inconsciente (Anguera, 74). Esta última humillación es a la que se conoce con el nombre de psicoanálisis.

Al psicoanálisis le importa todo lo humano, grave o cotidiano, convencido de que la vida psíquica es un fenómeno lleno de sentido (Anguera, 75). Y se fundamenta y emprende ese camino partiendo de una afirmación excepcional que consiste en señalar que el ser consciente no puede ser la esencia de lo psíquico: lo psíquico es, por sí mismo, inconsciente. Además, lo inconsciente es un saber que no tiene sujeto, un saber que *le existe* al individuo (Olalla, 133). A partir de esta idea, que se enfrenta con las evidencias científicas almacenadas por la humanidad a estas alturas de finales del siglo XIX, se levanta el psicoanálisis. Probablemente por esto, las relaciones entre este

movimiento y la clase científica han sido siempre conflictivas.⁷² La polémica sobre el carácter científico del psicoanálisis, ya prolífica en textos y reflexiones, no tiene visos de haber concluido. Sea como sea, el estado de la cuestión acerca de la relación entre ciencia y psicoanálisis puede quedar resumido en la siguiente afirmación:

El psicoanálisis no era un pensamiento que la sociedad considerara correcto, pues cuestionaba las falsas seguridades que tenían los científicos (Tappan, 181).

No obstante, no es este el lugar en el que profundizar sobre el psicoanálisis ni se limita a él la relación de los cuentos con una corriente de pensamiento que, englobando también la psicología analítica de Jung, se va a denominar aquí simbolismo psicológico. Freud, Jung y la amplia nómina de investigadores simbolistas interesan aquí por la relación que establecen entre la noción de símbolo con el signo del lenguaje conceptual. Todo este movimiento en su heterogeneidad aporta a las investigaciones del género su convencimiento de que el cuento tiene un sentido, significa o lanza un mensaje que permanece oculto bajo sus héroes y tramas. A estas alturas del estudio son innumerables los ejemplos del escepticismo que ha provocado en las corrientes predominantes de estudio del cuento esta aspiración de comprender el significado del mismo. Si a esto se añade la evidente molestia que provocan todavía ciertos conceptos manejados por el psicoanálisis, olvidando con mucha facilidad su carácter terapéutico, o lo maltratada que es por la crítica cualquier interpretación que, como la de Jung, aspire a una comprensión global de las manifestaciones humanas, además de los excesos de algunas de estas valoraciones cuyas conclusiones están más cerca de la mera especulación que del

⁷² Dejando a un lado a los propios investigadores psicoanalíticos, mientras para algunos autores el psicoanálisis es una ciencia (Olalla, 135), otros no le encuentran sitio ni dentro de la epistemología, ni de la filosofía, la ciencia o la medicina, pero lo sitúan en el dominio de lo científico (Tappan, 179-180); para Gay la cuestión radica en que Freud tiene una actitud filosófica frente a un problema científico, pero es consciente de que la ciencia presenta un escenario más rico para dar soluciones que la filosofía (50).

rigor, entonces se comprende que el desarrollo de los estudios simbolistas sobre el cuento y lo que le rodea es un camino lleno de escollos. Y, sin embargo, un repaso por la historia de las investigaciones del cuento que prescindiera de estas aportaciones estaría claramente incompleto.

Evidentemente, esta corriente simbolista no surge de la nada: como precedentes de este movimiento pueden considerarse a Creuzer y Schelling; el antropólogo animista Wilhelm Wundt, que ha aparecido aquí con anterioridad, ya había analizado los mitos relacionándolos con las condiciones psicológicas de los pueblos en que aparecen, con sus estados de sueño o de alucinación (Olalla, 108). Wundt había defendido que la proyección de las emociones sobre el objetivo provoca un proceso de objetivización y personificación mitológica análogo al de la identificación estética (Meletinski, 2001, 53). Friedrich Von der Leyen había reducido a sueños los motivos primarios del mito y del cuento (Meletinski, 2001, 53); la importancia de Ludwig Laistner ha sido destacada por M. Louise von Franz (1982) al establecer una conexión entre los motivos recurrentes típicos de los sueños y el folclore; en un sentido muy similar se manifestaron Karl von der Steinen o Adolf Bastian, este último próximo a Jung, al considerar que todos los motivos mitológicos básicos eran pensamientos o ideas elementales de la especie humana (Olalla, 49-50). Quiere todo esto decir que cuando Freud comienza en 1913 a escribir *Tótem y tabú*, el problema del mito se encontraba en un punto crucial.

8.2. Psicoanálisis: Sigmund Freud

La indiscutible figura del psicoanálisis y una de las más influyentes del pensamiento del siglo anterior es Sigmund Freud, que nace en Freiberg (Moravia) en 1856 y fallece en Londres en 1936, aunque su nombre y el de la ciudad de Viena estén relacionados a partir de su traslado a la capital austriaca en 1860. Es curiosa la valoración de Gay cuando afirma que Freud comenzó sus estudios de medicina para ser un científico de la naturaleza, pero que se acaba dedicando a la práctica clínica

porque esa vía le ofrecía unas expectativas económicas más favorables que las que ofrecía ser un científico natural (47-48). Esta intención terapéutica le lleva a utilizar en sus escritos más el término «síntoma» que el de símbolo y a definir el símbolo como el producto de actitudes de identificación inconscientemente reprimidas (Vallverdú, 20). El mundo de los sueños es fundamental para el conocimiento de estos símbolos. En 1900 aparece *La interpretación de los sueños*, fruto de cinco años de trabajo con sus pacientes. Aquí Freud expone las transformaciones por las que las pulsiones engendran los sueños y, análogamente, los cuentos, destacando de ellas la dramatización (sustitución de un deseo por una imagen realizada y transformada en situación), la condensación (en un solo elemento del relato de distintos elementos de la realidad), la disociación (el proceso inverso), el desplazamiento (representación de un deseo latente por un detalle del relato) y la simbolización. Con mucha diferencia, para los discípulos de Freud es esta última transformación la que más posibilidades interpretativas ofrece y en la que se encuentran, a la postre, el mayor número de excesos (Olalla, 123-124). Un año después, en *Sobre el sueño*, aparece la siguiente afirmación:

El simbolismo onírico se extiende mucho más allá de los sueños; no es privativo de ellos, sino que ejerce un influjo igualmente dominante en las representaciones que aparecen en los cuentos de hadas, en los mitos y leyendas, en los chistes y en el folklore (Kirk, 282).

A partir de los cuentos, y de los mitos, los hombres exteriorizan sus emociones o dan satisfacción a sus deseos inconscientes reprimidos. El funcionamiento de los sueños y del material folclórico será entonces similar pero, mientras aquellos están vinculados a un plano individual e inconsciente, los cuentos y los mitos responden más a un plano social y consciente. Freud hace referencias contadas y puntuales a los cuentos populares a lo largo de toda su obra, siempre en apoyo de alguna idea general ajena a este campo. La desatención por parte de esta escuela de todo lo referente a las versiones de los cuentos es una práctica generalizada en todos ellos. Freud, por

ejemplo, jamás menciona la edición de la que obtiene sus referencias, aunque algunas afirmaciones hacen pensar que él, como el resto de los investigadores, siguen mayoritariamente a los hermanos Grimm (Olalla, 130). Solo en *Sueños con temas de cuentos infantiles* lanza la idea de la necesidad del estudio de estas narraciones, empresa a la que se enfrentarán algunos de sus epígonos, más en concreto a partir de *Tótem y tabú*. En esta obra Freud expone tres ideas: el neurótico todavía no ha asimilado la conciencia de culpa provocada por el parricidio primordial; totemismo y exogamia tienen un origen simultáneo y un nexo íntimo; y el Complejo de Edipo se encuentra en el origen de todas las instituciones sociales e ideológicas (1984, 201). Las conclusiones expuestas en *Tótem y tabú* tuvieron una enorme repercusión dentro de la corriente simbolista.

8.2.1. EL COMPLEJO DE EDIPO

Más interés tiene para el estudio del cuento y del folclore en general la aparición en la obra de Freud del Complejo de Edipo. En él confluyen los principios básicos de la religión, la moral, la sociedad y el arte: con la prohibición del incesto y del parricidio, por un lado, la horda primitiva se transforma en un grupo social que comienza a imponerse normas morales (Meletinski, 2001, 54); por otro lado, este complejo es base para la comprensión de la psicología humana, como lo demuestra el hecho de verse reflejado repetidamente en la teogonía griega. El Complejo de Edipo es el fenómeno emocional más importante de la personalidad porque significa aceptar psíquicamente la realidad de las diferencias entre generaciones y entre sexos. A partir de él, el niño asimila los aspectos del padre y de la madre para construir su personalidad (Anguera, 94-95). Braunstein rastrea la evolución del fenómeno a lo largo de la amplia producción freudiana y llega a la conclusión de que el Complejo de Edipo es, más que la conclusión o el núcleo del psicoanálisis, el comienzo de todo (86). Señala Braunstein que las referencias a Edipo se encuentran en la obra de Freud ya desde 1897, aunque no sea hasta 1910, en *Contribuciones a la psicología del amor*, donde aparezca ex-

preso por vez primera. El paso adelante que supone en este sentido *Tótem y tabú* es la unión del concepto con el de «complejo nuclear» de la neurosis (87). Hacia 1920, el Complejo de Edipo será el *shibbólet* que distinguía a los partidarios del análisis de sus oponentes;⁷³ pero, con la novela histórica *Moisés y la religión monoteísta*, Freud inicia el progresivo desentendimiento de Edipo (Braunstein, 87). No obstante, y a estas alturas de la corriente, el Complejo de Edipo había sido asumido por el resto del psicoanálisis y había recibido la atención de todos los investigadores simbolistas.

Otto Rank, por ejemplo, interpreta Edipo como referencia al trauma que el nacimiento deja en el ser humano. En su obra de 1924, *El trauma del nacimiento*, Rank identifica el útero materno como un lugar placentero, seguro, libre y protector, cuya pérdida provoca un drama. Así, la ceguera de Edipo representaría la oscuridad intrauterina y su desaparición final en la tierra, su deseo de regresar a la madre. Edipo debe ser interpretado como la lucha padre-hijo, que es en definitiva una lucha elemental por la autopropagación: cuando el hombre comienza a tener hijos, se perpetúa en ellos, por lo que pierde su inmortalidad. Para Rank, el periodo edípico puede generar fantasmas más elaborados que den origen a escenarios de cuentos casi completos (Olalla, 114).

Alfred Adler (1870-1937) parte de la idea de que la humanidad se mueve por el ansia de poder e interpreta a Edipo, cuyo complejo no considera universal, no movido por el deseo sexual sino por el de dominio sobre la madre. Erich Fromm (1949, 334-358) ve en Edipo el conflicto entre padres e hijos acerca de la autoridad en una sociedad patriarcal. Franz Alexander (1891-1964) desconfía de la omnipresencia del complejo, al que pierde el rastro en sociedades diferentes a la nuestra. Para Alexander, el niño se muestra agresivo respecto a cualquier competidor mientras es un ser dependiente. El foco

⁷³ *Shibbólet* es una palabra hebrea que utilizaban los galaaditas para reconocer a sus enemigos, los efraimitas, sin pronunciar su nombre.

de todo, entonces, será la envidia. Geza Roheim, el primer antropólogo psicoanalista, piensa que para explicar a Edipo habrá que atender a los relatos de sucesos contemporáneos más que al inconsciente. Todavía dentro de la ortodoxia freudiana, el británico Roger Ernie Money-Kyrle (1898-1980) suscribe la idea de la disposición innata de todo hombre hacia el incesto e interpreta el sacrificio como expresión de la ambivalencia respecto al padre del sentimiento de amor/odio del hijo.

Dentro del simbolismo no psicoanalítico, las interpretaciones de Edipo son muy abundantes y variadas: para Jung, el relato de Edipo no representa sino una «regresión infantil» y el incesto, el deseo del adulto de regresar a la niñez, cuando gozaba de protección y libertad. Marie Delcourt defiende el carácter ctónico de la Esfinge y relaciona la unión de Edipo con su madre con el modo de acceso al trono por medio del matrimonio. Para A. J. Levin, Edipo simboliza al héroe que logra sobrevivir pese a la crueldad empleada hacia los niños. El mito transmitiría el resentimiento del niño abandonado hacia sus padres y hacia quienes le salvaron. Joseph Campbell plantea que Edipo representa a un héroe salvador, que mata al padre tirano y se mata a sí mismo, con lo que redime el mundo. George Devereux (1908-1985) resalta la importancia del tema homosexual en el relato de Edipo. Para William N. Stephens, el resentimiento del padre hacia el hijo nace del periodo de abstinencia sexual posparto. Bettelheim cree que las acciones edípicas son llevadas a cabo primero por los padres y luego por los hijos, porque el amor sexual hacia el hijo del sexo opuesto es tan destructivo como el temor de que el hijo del mismo sexo sustituya y supere al progenitor (119-124).

8.3. Componentes del psicoanálisis

8.3.1. OTTO RANK

Es el momento de repasar las aportaciones de aquellos investigadores que, siguiendo de un modo más o menos cercano las ideas de Freud, encuentran de interés el mundo de los cuentos y la mitología. Otto Rank (1884-1939) fue uno de los discí-

pulos más significativos de Freud, quien, en un principio, vio en él un elemento fundamental en el movimiento psicoanalítico dada su procedencia, no de la medicina, sino del mundo de la filosofía. Recibe de Freud la misión de ocuparse de la mitología y de la cultura comparada, aunque sus caminos se van separando poco a poco a partir de la mencionada *El trauma del nacimiento*, que supone por parte de Rank el abandono paulatino del psicoanálisis y el acercamiento a posturas más próximas a las de Jung (Olalla, 110). Rank, conforme va apartándose de Freud, va centrándose en la génesis de la individualidad a la manera del problema de la individuación de Jung: da una enorme importancia a la oposición entre el hombre libre y el no libre, relacionada con la ya tratada idea de la tendencia del ser humano hacia la existencia intrauterina y la angustia ante el nacimiento. Su cercanía con Jung se hace más evidente en lo relativo a la actividad artística, que no puede ser explicada ni por factores ambientales ni por las discrepancias entre el Ello y el Super-Yo. Meletinski apunta que en los cuentos el Super-Yo se impone al Ello y al Yo (2001, 54). Para Rank, el artista desarrolla su ideal del Yo a partir de sí mismo, a través del cual se opone al mundo y sus leyes pretendiendo someterlo a su voluntad creadora (Olalla, 111). En relación con los cuentos de hadas, Rank señala que la fábula nace cuando se consolidan las relaciones familiares y se pretende ocultar, en beneficio de los padres, el complejo sexual. Se crea al héroe a partir del hijo más joven, porque en la infancia es más fuerte la pulsión, y se sustituyen la rivalidad padre-hijo por la nacida entre los hermanos y la fantasía erótica con la madre, por la persecución de la madrastra (Meletinski, 2001, 54). Rank confiere una gran importancia a las circunstancias del nacimiento del héroe, a las que ve decisivas para las misiones heroicas recogidas en cuentos y mitos.

8.3.2. GEZA ROHEIM

El etnólogo de origen húngaro, Geza Roheim (1891-1953) se mostró entusiasmado con *Tótem y tabú*, a partir del cual consideraba que Freud había creado la antropología psicoana-

lítica (Fages, 178). Posteriormente, como le ocurre a Rank, sus posiciones se acercarán a las de Jung, dado que los arquetipos de este están relacionados con sus «seres eternos del sueño». De Roheim interesa su esfuerzo por diferenciar entre mito y cuento y su concepto de «fantasma». Para Roheim, el mito se coloca al nivel del Super-Yo, el de la sociedad entera o el de la muerte; el cuento, al establecer la diferenciación entre lo bueno y lo malo, pone de manifiesto identificaciones parciales, más arcaicas e infantiles (Olalla, 112). Mientras que el mito mostraría el punto de vista del padre (muerte y apoteosis del proto-padre), el cuento y las fábulas asumirían el punto de vista del hijo, con la sustitución de los padres «malvados» por demonios, el triunfo del eros y el final feliz (Meletinski, 2001, 54). Respecto al segundo aspecto, y en relación con el trauma ontogénico que caracteriza a la infancia, Roheim señala la idea de fantasma como generador de motivos muy extendidos de los cuentos. Fantasma sería «la escenificación en la que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente» (Laplanche, 142). Roheim cree que el fantasma del retorno al seno materno es el origen del «sueño fundamental», pero señala una buena cantidad de otros tipos de fantasmas: el de la destrucción del cuerpo, que da origen a la profesión de hechicero; el del doble espiritual, por el que un alma externa se mantiene a salvo e independiente de las heridas del cuerpo; el fantasma del destete, que se refiere a la madre malvada que priva de alimento a su recién nacido; el de la escena primitiva, relacionado con los relatos de las habitaciones prohibidas o las casas abandonadas; el de la seducción, para interpretar la rivalidad de madre e hija; o el fantasma de la castración (Olalla, 111-115).

8.3.3. ERICH FROMM

Otro autor que intenta sintetizar los dos extremos que representan Freud y Jung, siendo consciente del desacuerdo interno de las diversas tendencias psicológico-psicoanalíticas, es Erich Fromm (1900-1980). Fromm considera que el punto de

mayor alejamiento entre ambos se encuentra en las interpretaciones de los sueños: para Freud, los sueños muestran la parte irracional de la realidad, son expresiones de nuestra naturaleza animal y de la naturaleza asocial del hombre, ya que recogen la parte de impulsos y deseos que motivan sus actos sin tener conocimiento de ellos. Jung, en cambio, piensa que los sueños son revelaciones de una sabiduría inconsciente, anterior al individuo y plasmadas en arquetipos o imágenes primordiales, lo que hace que las estructuras básicas de la psique tengan carácter universal (Fromm, 1972, 45-84). En el intento de aproximar las dos posturas, Fromm señala que el mito y los sueños comparten un lenguaje simbólico, que es el único lenguaje universal elaborado por la humanidad y que es igual para todas las culturas y toda la historia (1972, 13-16). En una reflexión final, Fromm defiende que mientras Freud sitúa el símbolo por debajo del concepto, Jung ve en el símbolo algo que expresa lo que sobrepasa los límites del concepto.

8.4. La relación entre Freud y Jung

Como puede apreciarse en el repaso de los distintos autores, la relación entre las ideas de Freud y las de Jung suponen un punto trascendental para la comprensión de las ideas simbolistas.

El conjunto de estas ideas simbolistas podría resumirse en las siguientes: la contraposición entre lo inconsciente y lo consciente dentro de la psique humana y la existencia dentro de esta de distintos niveles, de una dinámica en sus procesos y de la importancia del juego de contrarios en sus manifestaciones anímicas; las teorías de la libido, de la bisexualidad y de la represión, junto a otros mecanismos de defensa, así como la suposición de complejos de actuación patógena en el inconsciente; y la existencia de formas de conducta generales e inconscientes, denominadas por Jung como inconsciente colectivo e incluidas por Freud dentro del Super-Yo (Olalla, 124). Con todo, las que van a hacer avanzar las tesis simbolistas son las discrepancias entre ambos, que llevarán al enfrenta-

miento franco a partir de 1912, año en que coinciden la celebración del IV Congreso de Psicoanálisis de Múnich y la publicación de la obra de Jung *Transformaciones y símbolos de la libido*. Sin entrar en profundidad en una cuestión de mucha mayor enjundia, se pueden resumir en tres las grandes diferencias entre Freud y Jung: la base de interpretación de la existencia y conducta humana, el papel que le otorga cada uno al símbolo y, finalmente, la interpretación de los actos de creación artística. Respecto al primer aspecto, existe una cierta unanimidad en considerar que Freud parte de concepciones científicistas-naturalistas mientras que Jung se enfrenta a similares fenómenos desde una base empírico-filosófica. En relación con los símbolos, también está claramente constatado en los distintos textos de ambos investigadores que mientras para Freud el símbolo siempre se adscribe a seres u objetos reales, para Jung se relaciona con los grandes mitos de la humanidad. Esas relaciones establecidas por Freud entre símbolo y realidad pueden llegar a ser indirectas e inconscientes, cargadas de múltiples y variados significados, pero siempre se dan dentro de los límites de lo real. Para Jung, en cambio, el símbolo ha de liberarse de ataduras y adquirir múltiples significaciones culturales, sin rechazar la trascendencia. Para él, la relación entre símbolo y realidad es mucho más laxa que en Freud. Respecto al arte, Jung lo considera estrechamente vinculado al proceso de autorregulación espiritual. Para él, el proceso psíquico se manifiesta en una continua creación de símbolos que no son, como para Freud, síntomas de pulsiones reprimidas sino más bien resultado del artista que eleva su propio destino individual a la altura del universal, ayudando con ello al resto del mundo. Freud cree que el subconsciente es una categoría personal; Jung distingue en el subconsciente dos niveles, uno personal y superficial, y otro más profundo, heredado y colectivo, que puede alcanzar a la conciencia con posterioridad. Refiriéndose a este aspecto de las ideas junguianas, Meletinski (2001, 57) afirma que «las profundidades colectivas del inconsciente son receptáculos no de “complejos” sino de “arquetipi-

pos”, equivalentes entonces a los “motivos” de la mitología o los “pensamientos primordiales” de Bastian».

8.5. Psicología analítica: Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung nace en Turgovia, cantón suizo, en 1875 y fallece en 1961, en Küsnacht, cerca de Zurich. Como en el caso de Freud, su obra doctrinal, conferencias, correspondencia, etcétera, están ampliamente traducidas al castellano. Sirva como apunte general que a partir de 1920 se produce en Jung un punto de inflexión de enorme importancia en el desarrollo de su pensamiento. Hasta esa fecha Jung había incluido en el inconsciente colectivo las imágenes y símbolos arcaicos, a los que añadirá a partir de este momento, con obras como *Las relaciones entre el yo y lo inconsciente* y la posterior *Psicología y religión*, los instintos, afectos y emociones. Jung va a situar frente al inconsciente colectivo el inconsciente personal, compuesto de materiales que pueden ser conscientes y que se correlacionarían con el Yo freudiano (Olalla, 116-117). Unas obligadamente breves notas sobre el planteamiento general de Jung darán paso después al estudio de sus reflexiones sobre la mitología y el folclore.

Jung, aunque estudia la psicología del inconsciente, como Freud, piensa que la psique está poco relacionada con el mundo exterior (Meletinski, 2001, 55). La psique será para él la fuente última de la formación del carácter humano y de su imaginación, y el simbolismo de la conciencia, al que denomina arquetipos, será herencia de los más antiguos principios del pensamiento y del sentimiento humano. En definitiva, lo que Jung hace es transformar la psicología freudiana de la libido y añadirle la energía psíquica, cuyo origen se encuentra en el inconsciente personal y en el colectivo, este último, principio formativo básico del simbolismo ritual (Vallverdú, 21). Los motivos simbólicos a los que se refiere Jung son imágenes primigenias que pueden ser expresadas conscientemente o en sueños y, dada su repetición constante en sueños y mitos, se les presume algún origen colectivo universal. Dos características son importantes en estos símbolos: su dimensión emocional y su carácter arquetípico (Vallverdú, 22).

8.5.1. LA TEORÍA DE LOS ARQUETIPOS

En *Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre*, Jung señala que los arquetipos son solo una posibilidad de representación, una forma sin contenido, que solo pueden ser actualizados por las situaciones. Para Meletinski es significativa la definición que ofrece Jung de arquetipo como elemento estructural de la psique inconsciente antepuesto a la formación de los mitos (2001, 58). Los arquetipos para Jung son hereditarios y poseen multiplicidad de significados: son hereditarios como los elementos morfológicos del cuerpo humano; su variedad de significaciones dependerá del plano en el que se sitúan el sujeto y el objeto. Las coincidencias en el significado de los arquetipos vienen dadas por un proceso de «sincronización» (Meletinski, 2001, 58). Jung apenas esboza una clasificación de estos arquetipos, otorgándoles más atención a aquellos que están vinculados al proceso de individuación: la Sombra (expresión de la parte del alma inconsciente e indiferenciada, constituida por todas las pulsiones asociales, incompatibles con la sociedad y el Yo idealizado); el Ánimus o alma (representación del inconsciente a través del sexo opuesto); y el Viejo Sabio o Mago (arquetipo del significado oculto más allá del caos de la vida, de la ciencia y la sabiduría absolutas).⁷⁴ Todos estos arquetipos aparecen en numerosas imágenes concretas y en variantes tanto positivas como negativas.

De todos estos reguladores de la vida anímica del individuo, merece la pena detenerse en la Máscara. Jung distingue cuatro funciones fundamentales en el individuo: pensamiento, sentimiento, intuición y sensación. Las dos primeras son predominantes, diferenciadas e iluminadas por la conciencia; las

⁷⁴ Otros arquetipos importantes son la Gran Madre o arquetipo de la fertilidad y la maternidad universal, protectora y alimentadora; la Persona o Máscara, imagen social del individuo; la Inflación o posesión del individuo por estos arquetipos que amenazan con destruirlo; o la Individuación, proceso contrario al anterior, y que significa el nuevo equilibrio psíquico alcanzado por el individuo tras tomar conciencia de los arquetipos inconscientes e integrarlos en el Yo consciente (Meletinski, 2001, 61; Olalla, 117-122).

otras dos pertenecen al inconsciente. La función dominante marca la relación del individuo con el exterior, su persona externa, su «máscara» (Meletinski, 2001, 56). Los tipos psicológicos, ampliamente desarrollados por Jung y sus seguidores, se obtienen de la combinación de dos tipos de comportamientos (introvertido y extravertido) combinados con las funciones señaladas. El paso superior de la máscara social será la síntesis definitiva entre consciente e inconsciente. A todo este proceso, importantísimo en la teoría junguiana, se le denomina individuación. En *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Jung señala que el fin de la individuación es el de la liberación de cada ser humano de la falsa envoltura de la persona y del poder sugestivo de las imágenes inconscientes (Olalla, 118). Postulados filosóficos del tipo «Sé el que eres» o «Convértete en ti mismo» marcan la definición de este proceso psicológico de distinción entre la individualidad y la psique colectiva. Bordea Jung el idealismo en este aspecto al mostrar a la persona, más que como algo «real», como una forma de transacción entre el individuo y la sociedad sobre la que ha de acabar surgiendo. Este proceso de individuación es el que se manifiesta en los viajes marítimos nocturnos del héroe de los relatos, en la bajada a regiones tenebrosas o en las conquistas de tesoros (Olalla, 119).

Antes de entrar a las consideraciones de Jung acerca del material mitológico, cabe destacar la importancia de la Historia dentro de su planteamiento general. Este aspecto ya había sido destacado antes por Eliade que, refiriéndose a él, afirma:

Los arquetipos están cargados de «historia». Ya no se trata, como en Freud, de una espontaneidad «natural» del inconsciente sino de una inmensa cantera de «recuerdos históricos»: la memoria colectiva, donde en su esencia sobrevive la Historia de toda la humanidad (Eliade, 2005, 102).

La vida de las profundidades, según Jung, es la Historia (Eliade, 2005, 97). Este aspecto es de una enorme importancia: la mente no puede ser un producto sin historia, sin un desarrollo biológico, prehistórico e inconsciente de la mente del hombre arcaico (Jung 1984, 65). Esa psique inmensamente vieja

forma la base de la mente del hombre. Respecto a la mitología, entonces, el psicólogo nada podrá hacer sin una «anatomía comparada de la psique».

8.5.2. MITOLOGÍA Y CUENTOS

Respecto al tratamiento de la mitología por la escuela de psicología analítica, es conveniente seguir las reflexiones de un discípulo aventajado de Jung, Karl Kerényi. «La mitología fundamenta» es la idea de partida de Kerényi (21). La pregunta para él no es tanto la de por qué sino la de de dónde surgen los fenómenos mitológicos. En contra de la negación de Malinowski del aspecto simbólico y del carácter etiológico del mito todavía vivo, Kerényi ve los mitos como materias primas o estados originarios que jamás envejecen ni serán superados porque todo emana siempre de ellos mismos. Los mitos no son meras «causas» (Kerényi, 22). Marca un objetivo claro para la mitología:

El objetivo de la mitología es «reconstruir» el universo a partir del punto alrededor del cual y desde el cual aquel que busca el fundamento se organiza a sí mismo, y del que es originario. (2004, 25)

En mitología, entonces, a la palabra «origen» habrá que dotarla de dos significados: en tanto que contenido de un relato, de un mitologema, es equivalente a fundamentar, argumentar; en tanto que contenido de un acto, es su fundamento (Kerényi, 30). La conclusión a la que llega Kerényi, y que Jung suscribe, es que no tiene sentido, por lo tanto, la pretensión de buscar un origen singular e histórico, en un lugar y en un periodo determinado, cuando el origen general ya se ha revelado (Kerényi, 31). Es importante esta afirmación de Kerényi pues supone una matización gruesa al concepto histórico de lo mitológico como fenómeno de base histórica pero transformado al fin en un concepto ahistórico.

El acercamiento de Jung al mundo de los cuentos es más frecuente que el llevado a cabo por Freud, aunque serán algunos de sus discípulos, como M. Louise von Franz, los que otor-

garán mayor importancia al género. Para Jung, los acontecimientos y personajes de los cuentos representan fenómenos arquetípicos y sugieren simbólicamente la necesidad de una maduración, de una renovación interior obtenida mediante la integración del inconsciente personal y el inconsciente colectivo en la personalidad del individuo (Olalla, 116). Además del mencionado estudio firmado junto a Kerenyi, Jung se detiene en la figura del pícaro o del *trickster*. En «Acercas de la psicología del pícaro» de 1954, Jung ve en el *trickster* un mitologema de una antigüedad excepcional, un producto de la conciencia humana apenas separada del mundo animal, como una encarnación de todos los peores rasgos del individuo. En otros dos trabajos, «El espíritu Mercurius» y «Acercas de la fenomenología del espíritu en los cuentos populares», centrados uno en la figura de Mercurio y otro en los cuentos de magia, Jung insiste en dos ideas base de su acercamiento al género: la función etiológica como un elemento imprescindible, aunque no como su razón de ser, para la diferenciación de los distintos géneros folclóricos, y la estrecha relación del mundo de la infancia con el inconsciente colectivo y los mitos. Otras dos obras son de interés en el acercamiento a cuestiones relativas al cuento: en *Sobre el renacer*, obra de 1940, Jung estudia las diversas formas de este fenómeno en el folclore (metempsicosis, reencarnación, resurrección...); en la ya mencionada *El aspecto psicológico del arquetipo de la madre*, Jung trata las fábulas como productos espontáneos de la psique, merecedores por tanto de la máxima atención.

8.6. Componentes de la psicología analítica

Continuadores de la línea abierta por Jung suele considerarse a pensadores como Baudouin, Zimmer, Neumann o Durand, que se mantienen generalmente alejados de las preocupaciones por el folclore. Posiblemente, el más interesante de todos ellos resulte Gilbert Durand que, en la introducción a su obra *Mitos y sociedades*, es presentado por Cazenave como «un autor interesado en explorar todos los datos antropológicos del imaginario humano» (Durand, 2003, 13). Durand se mues-

tra convencido de que en el espíritu de todo hombre existe una dimensión intrínseca a la función imaginaria y que el poder del sueño, del fantasma, y la fuerza del símbolo componen una especie de fantasía trascendental que no puede ser ignorada (Durand, 2003, 14). Llega el momento de considerar a aquellos discípulos de Jung que aportan información sobre el cuento popular a partir de los planteamientos de la psicología analítica. Destacan entre ellos Joseph Campbell, M. Louise von Franz y, en menor medida, Loeffler-Delachaux.

8.6.1. JOSEPH CAMPBELL

Campbell (1904-1987) ha tenido una difusión enorme a partir de dos de sus obras, *Las máscaras de Dios* (1959-1970) y *El héroe de las mil caras* (1968). En la primera, Campbell lleva a cabo un compendio de las mitologías de todo tiempo y lugar. Campbell interpreta la mitología en un sentido biológico, como un imaginario poético generado por estímulos «supranormales» que liberan la energía y la manejan a su antojo. Llega a la creación de imágenes mitológicas a través de las experiencias universales de la infancia, la madurez y la vejez, partiendo de factores físico-psicológicos, como la sucesión día/noche, los ciclos lunares y la dicotomía masculino/femenino, entre otros. En su obra aparece la mayor parte de los complejos simbolistas: el trauma del nacimiento de Rank, el Complejo de Edipo de Freud, la importancia de las iniciaciones en el desarrollo de la libido infantil señalada por Roheim y la psicología de la sabiduría senil y la preparación para la muerte de Jung. Para terminar, se apoya en los ritualistas al describir estas manifestaciones en las distintas áreas etnoculturales y desde la mitología primitiva hasta la actualidad. En *El héroe de las mil caras*, Campbell somete el método del ritualismo al psicoanálisis, reconstruyendo una historia universal del héroe desarrollada a través de momentos constantes (abandono del hogar familiar, obtención de ayudas sobrenaturales, etcétera), similar a los establecidos por Propp para los cuentos de magia. El alineamiento de Campbell con las tesis de Jung es claro: para él todas las estructuras visibles del mundo son efecto de una

energía (libido para el psicoanálisis) de la que surgen y en la que se disuelven posteriormente. Partiendo de este punto, las figuras mitológicas que han llegado hasta la actualidad son consideradas producto del inconsciente pero también de fuerzas conscientes que han permanecido constantes a la largo de la historia del hombre (Olalla, 108).

Meletinski distingue en Campbell una doble vía de estudio por la que, de un lado, ofrece una imagen de la mitología como reflejo de deseos diversos, entre los que destacan los eróticos de Freud, los agresivos de Adler o los deseos de poder; por otra parte, Campbell ofrece también la posibilidad del apaciguamiento de estos deseos gracias a la sumisión al orden, a la ley, a la moral, a la socialización en suma, o incluso su superación en el proceso de realización del camino psicológico en el sentido de individuación planteado por Jung. Pero, como señala el investigador ucraniano, Campbell reconduce su estudio sobre la mitología siempre hacia terrenos correspondientes a la psicología de la personalidad y señala el defecto de no llevar a la práctica lo defendido en la teoría: tener en cuenta la realidad concreta, étnica e histórica a la hora de interpretar la personalidad (Meletinski, 2001, 66).

8.6.2. MARIE LOUISE VON FRANZ

M. Louise von Franz fue colaboradora directa de Jung y es, de sus seguidores, una de las que mayor atención van a prestar al estudio de los cuentos populares. En *La interpretación de los cuentos de hadas* se encuentra la relación entre los arquetipos de Jung y los elementos de los cuentos y en *La mujer en los cuentos de hadas*, el análisis de los personajes femeninos de diez cuentos a la luz de la psicología profunda, que confirmaría que la finalidad última de los cuentos sería la realización de la totalidad psíquica. Aquí se va a estudiar su aportación a partir de otra de sus obras, *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*, libro de 1980 que recoge siete conferencias de la autora. En ellas se ve el valor terapéutico que los junguianos conceden al cuento; es verdad que habla poco de los cuentos

y mucho de enfermedades mentales y de aplicación de los arquetipos de Jung a la curación de dichas enfermedades. El término redención es tomado por von Franz no en el sentido cristiano sino en el de las circunstancias en las que alguien que ha sido maldecido o hechizado es liberado a través de ciertas contingencias o sucesos en el curso de la historia (1990, 7). Así pues, una persona embrujada de un cuento de hadas se puede comparar con alguien cuyo funcionamiento de la entidad estructural de la psique se encuentra dañado, siendo incapaz de desarrollarse normalmente (1990, 27). Forzados a un nivel muy bajo de comportamiento, la gente que padece una neurosis es capaz de obrar de modo discordante y destructivo hacia ellos mismos y hacia los otros, con motivaciones básicas o instintivas. Los cuentos de hadas que describen a tales seres no se detienen explícitamente en el problema de la maldición, sino que abordan el método de la redención, y en este sentido son muchas las aplicaciones, por su similitud, en los procesos terapéuticos y de recuperación.

La idea de Jung de que si todos los cerebros son de la misma naturaleza, el producto de dichos cerebros ha de ser similar, es asumida perfectamente por la autora:

Aquí entramos en un campo que no es solo individual, pues aunque el proceso curativo es siempre singular, los cuentos de hadas y los mitos ofrecen representaciones de procesos instintivos en los que la psique presenta una validez general. (Von Franz, 1990, 11).

Von Franz ve más ventajas en el estudio del cuento de hadas que en el mito; pero poco le importa trabajar con cuentos, mitos, sagas o fragmentos de narraciones épicas del Gilgamesh. Establece, eso sí, una diferencia entre los personajes del cuento de hadas y los del mito: los personajes de los cuentos están menos limitados a una determinada nacionalidad que los de los mitos. Los personajes de los cuentos de hadas son mucho menos humanos, es decir, no tienen vida interior, vida psíquica. No hablan consigo mismo, no tienen dudas ni incertidumbres, ni reacciones humanas (Von Franz, 1990, 12). Su

explicación es que los personajes de los cuentos no son solo tipos de seres humanos sino arquetipos, y no pueden compararse directamente con el yo humano. Por contra, dice la autora que en el mito sí pueden apreciarse a veces cambios de actitud en sus personajes. Que el héroe y la heroína del cuento no son individuos humanos sino figuras arquetípicas es una de las ideas básicas del libro. También es junguiana la siguiente afirmación:

Se podría anticipar una hipótesis de trabajo, diciendo que el héroe de los cuentos de hadas tiene una imagen psicológica que demuestra esta tendencia a la construcción del yo y nos sirve de modelo. Esto sugiere la palabra «héroe», ya que él es una persona modelo. La reacción de querer imitar esta figura es espontánea. (Von Franz, 1990, 22).

Acerca de cuál ha de ser el comportamiento correcto del héroe del cuento de hadas, von Franz se da cuenta de que este no responde a ninguna receta. Su reafirmación en este aspecto le permite añadir a la autora lo siguiente, marcando el terreno con el psicoanálisis freudiano:

A diferencia de los freudianos no alentamos al paciente a perderse en un interminable río de asociaciones, sino que nos limitamos al símbolo y al motivo para impedir que este no se disuelva en el mar del inconsciente (1990, 23).

Como ejemplo de la evolución que siguió la psicología analítica aparece aquí Marguerite Loeffler-Delachaux, que representa paradigmáticamente en lo que acaban derivando este tipo de estudios. En Loeffler-Delachaux se aprecia la confianza terapéutica de los cuentos por encima de cualquier consideración. Partiendo de ahí, se establece que cada uno de los elementos que aparecen en los cuentos puede tener varios significados, en la mayoría de las ocasiones con algún contacto con la simbología sexual. Otra de las características de esta corriente es el desconocimiento de las nociones crítico-filológicas más elementales tocantes a los cuentos. La autora, por ejemplo, remite en sus ejemplificaciones a autores como Grimm, Perrault o Andersen porque tan apenas retocaron los textos tradicionales (Olalla, 129).

8.7. Bruno Bettelheim

Resta todavía a este repaso la aportación de un investigador que ha tenido una enorme repercusión en nuestro país, siendo difícil discernir si debido a su oportuna publicación en castellano o a la importancia de sus planteamientos dentro de la corriente simbolista. Bruno Bettelheim, autor del celeberrimo *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de 1976, fue un psicólogo infantil nacido en Viena en 1903 y fallecido en Chicago en 1990. Para Péju, Bettelheim ofrece «lo que el psicoanálisis puede hacer de más grosero» (69); según Olalla, «niega toda la arquitectura del psicoanálisis», además de mostrar falta de rigor conceptual y un auténtico «aventurismo interpretativo» (148-151); Acevedo tilda su trabajo de positivista, funcionalista, dotado de una intención moralista y aquejado de un realismo ingenuo (44). Correa denuncia, en estricta terminología psicoanalítica, el objetivo de la obra de Bettelheim así:

El objeto de su estudio es investigar en unos cuentos de Perrault la temática común del abandono por los padres, y la búsqueda de protección, que se concreta a través de un agente con características de objeto transicional, y que resulta de la transformación del aislamiento en el establecimiento de un vínculo. Se asocia el tema del abandono parental con fantasías orales-canibalísticas (215).

El propio Bettelheim expone con una mayor claridad el objetivo de su obra: indicar por qué los cuentos de hadas tienen tantos significados para los niños y les ayudan a luchar con los problemas psicológicos provocados por el crecimiento y a integrar su personalidad (20).⁷⁵ El cuento de hadas ofrece soluciones, temporales y permanentes, a las dificultades apremiantes del niño (12). Los cuentos plantean siempre a los niños un problema existencial de modo breve y conciso, desprovisto de detalles prescindibles, para cuya resolución facilita todo lo que el niño precisa (14). Cuando escucha un cuento, el

⁷⁵ A partir de este momento, todas las referencias textuales dirigirán a la edición española de la obra (1999).

niño recoge ideas sobre cómo poner orden en el caos de su vida interna.

El cuento de hadas transmite al niño una comprensión intuitiva e inconsciente de su propia naturaleza y de lo que puede ser su futuro si llega a desarrollar sus potenciales positivos. (164)

Lo que ofrece Bettelheim, a grandes rasgos, es una interpretación simbólica de los cuentos: los animales peligrosos que aparecen en los mismos representan el Ello fuera del control del Yo y el Super-Yo; los animales bondadosos, el Ello puesto ya al servicio de la conducta individual; otros animales, como los pájaros blancos, simbolizan el Super-Yo (83). El cuento muestra al niño que el héroe es dueño de su destino cuando consigue armonizar los tres elementos de su personalidad (86).

El carácter terapéutico de los cuentos está también muy presente en Bettelheim. Para él, el cuento es terapéutico porque en él el paciente encuentra sus propias soluciones conociendo una historia que parece aludir a sus conflictos internos y a la etapa de la vida en que se encuentra (31).⁷⁶ Porque, para Bettelheim, los cuentos parecen ser espacios de variable significado del que cada cual puede tomar lo que necesite. Así afirma que «una historia puede tener un importante significado, tanto para un niño de cinco años como para otro de trece, aunque el sentido personal que obtengan del cuento sea totalmente distinto» (22). Insiste el autor con frecuencia en esta asombrosa capacidad de los cuentos para dar soluciones distintas a problemas distintos con la única fórmula de los relatos. Incluso, el cuento indica al niño qué problemas se encontrará en el estadio siguiente de su progreso hacia la integración madura (139).

⁷⁶ Un poco más adelante Bettelheim asusta al lector con la afirmación de que la ayuda que el cuento ha de prestar al niño «debe considerarse siempre bajo un punto de vista metafórico» (163). No explica esta aseveración sino que, con una ingenuidad desmedida, añade a continuación: «El hecho de que contar un cuento permita al niño alcanzar sus objetivos no era la intención consciente ni de los que, en tiempos remotos, inventaron la historia ni de los que, al contarla una y otra vez, la traspasaron de generación en generación» (163). Hasta aquí llega la aportación de Bettelheim al problema de los orígenes y transmisión de los cuentos populares.

8.7.1. LA LITERATURA SEGÚN BETTELHEIM

Sin embargo, antes de continuar observando cómo Bettelheim interpreta los cuentos, resultará interesante buscar las reflexiones que aporta acerca de otras cuestiones más cercanas a la crítica literaria, como es la de la relación entre los distintos géneros populares o la cuestión de las versiones.

Bettelheim contrapone en unas cuantas ocasiones a lo largo de su estudio las características de los mitos y de los cuentos. Partiendo de que ambos comparten muchos rasgos en común, señala que el héroe del mito, frente al del cuento, se presenta al niño como una figura que este debería imitar en su propia existencia (32); en el mito, por otra parte, se enfrenta al oyente directamente con el dilema de elegir entre lo conveniente y lo que no es, mientras que en el cuento el deseo de una conciencia superior le viene dado a través del contenido de la historia, sin forzar la elección (41); el final, siempre trágico en el mito y feliz en el cuento, también diferencia ambos géneros, además del carácter pesimista del mito frente al optimismo del cuento (44); esta diferencia de caracteres queda justificada por que, mientras los mitos proyectan una personalidad adecuada con el Super-Yo, los cuentos propician una integración del Yo que da respuesta a los deseos del Ello (48). Las diferencias entre el cuento y la fábula las reduce Bettelheim a una: las fábulas afirman siempre y explícitamente con fines moralistas, mientras que los cuentos dejan cualquier decisión en manos del oyente, incluso la de no tomar ninguna y dejarnos regocijar por el relato de sucesos extraordinarios (50).

A lo largo del estudio, la literatura escrita para niños (realista la denomina Bettelheim) sale muy mal parada en su comparación con los cuentos. Ve este tipo de literatura incapaz de provocar que el niño extraiga de ella «ningún significado personal que trascienda su contenido evidente» (61). Frente a ella, el cuento ofrece al niño el tipo de victoria que anhela, una promesa básica que coincide con los deseos infantiles de una existencia completamente feliz (142). La relación de Bettelheim con algunas de las colecciones escritas que maneja son en ocasio-

nes conflictivas. Ante los cuentos de Andersen, se ve obligado a denunciar la no pertenencia de alguno de ellos al género de los cuentos de hadas a causa de su final desdichado (44); con Perrault, cuya colección es la base de las referencias que Bettelheim utiliza, la relación es todavía más tumultuosa. Son innumerables las ocasiones en que Bettelheim lamenta la intromisión del cortesano francés que acaba trastocando gravemente la esencia última del relato. Valgan como ejemplos la crítica que le hace por volver a vestir ricamente a Cenicienta en el episodio de su desenmascaramiento ante el príncipe, al contrario que en la colección de los Grimm en que el príncipe descubre a su prometida en harapos, destacando que lo que importa no es el aspecto exterior sino las cualidades inherentes (260); o también el uso de la ironía por parte de Perrault que anula las exigencias que subyacen en el mismo relato (270). Es difícil entender por qué, si tanto afecta al mensaje interior de las historias la intromisión de Perrault, Bettelheim no optó por manejar otras versiones supuestamente más respetuosas con ese mensaje. Al hilo de este aspecto, Bettelheim acaba afirmando en su obra lo siguiente: «La *Cenicienta* de Perrault queda reducida a una hermosa fantasía, en la que no nos sentimos implicados en absoluto. Sin embargo, este es el tipo de historia que quieren oír la mayoría de las personas, lo que justifica la gran popularidad de que disfruta esta versión» (270). No acaba de verse claro, si los cuentos no contaminados lanzan ese mensaje misterioso y perceptible por los niños, cómo esta versión desprendida de esa información tan valiosa no ha quedado relegada al olvido.

Centrada ya la cuestión, puede apreciarse en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* que su autor interpreta cuentos completos y elementos de los mismos ajeno en todo momento a las nociones de tipo, motivo o similar. Será bueno ejemplificar sus valoraciones tomando sus comentarios de cuentos completos, tanto pertenecientes a la colección de Perrault como fuera de la misma, y de *ítems* o situaciones, algunos de los cuales han sido abordados a su vez por otros autores ya estudiados aquí.

8.7.2. UNA INTERPRETACIÓN DE LOS CUENTOS

En el cuento de *Caperucita Roja*, Bettelheim ve la externalización de los procesos internos del niño cuando llega a la pubertad: el lobo es la externalización de lo que siente el niño cuando desobedece a sus padres y se permite los primeros escarceos en el terreno de lo sexual. La historia muestra, en cambio, que también es posible «resucitar de la maldad» (185). La *Cenicienta*, por su parte, es una historia íntegra (248): en ella aparece la rivalidad fraterna, la realización de deseos, el triunfo del humilde, el reconocimiento de la valía por encima de las apariencias, la virtud recompensada y la caída del malvado. A muchos de la gran cantidad de detalles que enriquecen la narración en sus distintas versiones da explicación Bettelheim. Puede ser un buen ejemplo su tratamiento del zapato de cristal: el zapato de Cenicienta simboliza su vagina y su huida del príncipe, sus esfuerzos por proteger su virginidad (273). El príncipe acepta a la muchacha porque no está castrada, como sus hermanas; el acto de calzar el zapato simboliza el acto sexual entre el príncipe y la muchacha, pero, al mismo tiempo, representa que la muchacha reivindica para sí un papel activo en la relación (279). Quede claro que esta interpretación puede ser válida para versiones como la de Grimm, pero no para Perrault puesto que en esta última ni las hermanastras se cortan una parte del pie para intentar calzarse ni es el príncipe sino un gentilhombre quien realiza la prueba (259). Si Perrault no confundió las palabras *vair* y *vevre*, como afirma Bettelheim, no se llega a comprender qué le llevó a Perrault a inventarse el zapato de cristal si no es, como señala el autor, un pretexto para suprimir la, por otra parte de tanta importancia simbólicamente, secuencia de las amputaciones de las hermanastras. Del análisis del cuento cuya versión escrita es hasta el momento la más antigua, el cuento egipcio de *Los dos hermanos*, Bettelheim también alcanza singulares conclusiones. A pesar de su despreocupación por asuntos semejantes, ha llegado al conocimiento del psicólogo vienés la existencia de ochocientas versiones de este relato, en las que destacan elementos de significación completamente distinta. Entonces, Bettelheim reflexiona sobre el problema de las variantes:

Se puede alcanzar el sentido completo de un cuento de hadas, no solo narrándolo y oyéndolo muchas veces —de esta manera, un detalle que primero se había pasado por alto adquiere un mayor significado o se ve de manera distinta—, sino también haciendo diversas variaciones sobre el mismo tema central (99).

Es de suponer que esta capacidad para obrar sobre los relatos es la culpable de que la versión más antigua del cuento de *Los dos hermanos* parezca «haber surgido al margen del motivo central de la naturaleza destructiva de las uniones edípicas y de la rivalidad fraterna» (100). La pérdida de aquellos elementos que hasta el momento habían sustentado la idea de Bettelheim acerca del cuento de hadas no le inducen a plantearse la naturaleza de versiones como esta, que no encajarían en la definición del género. En momentos como este, como en muchos otros, se aprecia con claridad que para Bettelheim los cuentos son meros pretextos para enunciar su especulación médica.

Un rigor similar se aprecia en el análisis de aspectos importantes de los cuentos. El espacio del cuento simboliza, cuando el héroe viaja a lugares remotos, el interior del inconsciente y el tiempo, el estado mental de la juventud (69-70); el bosque es el mundo impenetrable del inconsciente (102); el número tres de los cuentos simboliza al Ello, al Super-Yo y al Yo (111); los personajes de los cuentos dan consuelo y esperanza al niño, consciente de su ineptitud (112); y el rey representa al propio padre (138). Los ejemplos podrían sucederse bastante más pero son lo suficientemente ilustrativos como para tener una idea del método de estudio de Bettelheim. Además, la validez de todas estas afirmaciones se resiente cada vez que el autor insiste en el carácter contingente de todas ellas: el material de los cuentos puede ser imaginado por cada niño como mejor le parezca y con sus imágenes puede «comprender con facilidad todo lo que necesite» (130).

El texto de Bettelheim está plagado de afirmaciones gruesas sin desarrollo ni apoyo argumentativo. Así cabe interpretar ideas como que «los cuentos de hadas nos dicen, también, que

si uno ha encontrado ya el verdadero amor adulto, no tiene necesidad de buscar la vida eterna» (16) o esta otra en que el autor dispara sin apuntar al señalar que «la mayor parte de los cuentos de hadas se crearon en un periodo en que la religión constituía la parte fundamental de la vida; por esta razón todos ellos tratan, directa o directamente, de temas religiosos» (19). Lo mismo puede decirse de comentarios acerca de detalles concretos de los cuentos. Paradigmáticas son sus reflexiones acerca de aspectos del cuento de *Caperucita*, en las que Bettelheim desarrolla un sinfín de relaciones especulativas entre sus elementos y lo que simbolizan.

8.8. Conclusión

Bettelheim representa de alguna manera los riesgos que los excesos especulativos simbolistas entrañan si se pierde de vista el rigor, hasta que acaba convirtiéndose, en feliz expresión de Péju, en una «terrorífica máquina de interpretar» (69). La crítica, con razón, ha preferido centrar su atención en aquellas valoraciones que buscan sustentarse, al menos, en un corpus ideológico definido y este hay que buscarlo en la obra de las dos grandes figuras de este movimiento. Las analogías, por ejemplo, que existen entre Freud y Lévi-Strauss han sido destacadas por este último en su obra *Tristes trópicos*. De Jung, a Lévi-Strauss le seduce la idea de la mitopoiesis como actividad inconsciente colectiva, aunque le critique su concepción del mecanismo hereditario de transmisión de los arquetipos y la permanencia de las imágenes arquetípicas (Meletinski, 2001, 70). No obstante, y aunque la mitología estructural es radicalmente antipsicologista, la contraposición entre consciente e inconsciente de Jung es comparable con la que Lévi-Strauss establece entre cultura y naturaleza (Meletinski, 2001, 60). La crítica suele encontrar más útil el camino emprendido por Jung antes que el marcado por Freud. Meletinski, con el buen tino que acostumbra, destaca el carácter alegórico que para Freud tiene la mitología, tan solo como un elemento ilustrativo de los complejos eróticos. La incursión freudiana en el ambiente sociológico con el Super-Yo no acaba de ocultar que el interés del psicoanálisis se centre en la psicología individual (Meletinski, 2001, 55).

A pesar de ciertos aspectos vulnerables de su teoría, entre los que Meletinski destaca el carácter invariable de los arquetipos heredados, como una especie de «alfabeto» de la fantasía colectiva, con datos experimentales Jung logra mostrar la semejanza entre los elementos más importantes y profundos del sueño y la fantasía de sus pacientes neuróticos y los elementos de la mitología de diversos pueblos.

Con todo, la mayor crítica que puede hacerse a los planteamientos simbolistas que han sido vistos aquí es su desconsideración respecto al cuento como tal. Puede estarse más o menos de acuerdo con que la humanidad en su desarrollo ha ido creando imágenes arquetípicas que se van heredando, por encima incluso de las condiciones culturales y sociales. Resulta interesante su configuración y el modo en que se relacionan con las manifestaciones, conscientes e inconscientes, del hombre. Es más difícil de admitir que los cuentos, todos los cuentos, intenten describir un idéntico proceso psíquico, como es el de la individuación, pero este detalle puede ser considerado más como un exceso que como una falsedad. Lo que resulta inadmisibles es la equiparación de los cuentos, o de cualquier forma literaria, con creaciones inmediatas y espontáneas del inconsciente, como el sueño. La formación de los cuentos no responde a ese esquema intuitivo, ajeno a quienes forman parte de ese proceso. De ahí el desprecio absoluto a la evolución de los temas literarios populares o a la historia de los motivos folclóricos, que parecen no existir para ellos. Y cuando son tratados, alcanzan en ocasiones un nivel tan elemental e ingenuo que resulta difícil entender que ya en ese momento la investigación de los géneros populares se encontraba tan avanzada. De ahí también esa sensación de que los cuentos no son sino ejemplo, fenómenos coyunturales que podrían perfectamente no haberse dado o haberse creado de cualquier otra forma y con caracteres completamente distintos. El esfuerzo de comprensión global y totalizadora del comportamiento humano que suponen las más afortunadas reflexiones simbolistas acaban por ocultar la verdadera naturaleza de los fenómenos que el hombre genera, empobreciéndolos de tal modo que la visión del bosque anula la posibilidad de ver los árboles.

CAPÍTULO 9

EL CUENTO COMO ACTO COMUNICATIVO

9.1. La importancia de la *performance*

Si el cuento es un género esencialmente oral, que ha formado parte de los comportamientos cotidianos de los hombres siempre bajo unas condiciones muy definidas respecto a su narrador, su auditorio y su ámbito, el conocimiento de todos estos factores debe importar al investigador. Esta es la premisa de la que parten los componentes de estas corrientes, con las que se cierra este repaso histórico.

Como ya se ha mencionado, fueron los trabajos de campo llevados a cabo por Malinowski los que primero llamaron la atención sobre la importancia de lo que rodea a la actualización de cualquier tipo de literatura popular. En sus textos son frecuentes las referencias al papel que cumplen las cualidades del narrador para una correcta presentación del relato. A comienzos de los años treinta de la centuria pasada, y por un camino completamente distinto, Milman Parry vuelve a situar la figura del narrador en el centro de la investigación. Los trabajos de Parry, que falleció a los treinta y tres años, tomaron en principio como referencia la épica homérica. Según Parry, la *Iliada* y la *Odisea* estaban construidas sobre fórmulas ya establecidas en función de la estructura métrica del verso, el hexámetro. Posteriormente, viajó a los Balcanes para comprobar si este fenómeno se daba también en los juglares yugoslavos que, todavía entonces, recitaban historias épicas. Su inconclusa labor la prosiguió Albert Lord para cerrar la idea de que el poeta oral o juglar no aprendía de memoria los poemas que recitaba sino que se ejercitaba en un larguísimo proceso para conseguir adquirir la habilidad de improvisar en el metro convenido. Lord lo deja claro al afirmar que «el hombre sin escri-

tura piensa en términos de grupos de sonidos y no en palabras» (1964, 25). Cada declamación, entonces, no será una mera repetición de la obra sino una nueva creación de la misma: el poeta oral tiene la historia en su memoria, el ritmo métrico y un amplísimo catálogo de fórmulas que le permiten la recreación.⁷⁷ En los juglares yugoslavos contemporáneos, Lord y Parry se encuentran también con esta habilidad (Lord y Parry, 1954). El camino abierto por estos dos investigadores sería continuado por otros como Erik Havelock, Peter Burke o Candace Slater. Havelock da un paso más al afirmar que la poesía homérica funciona como un depósito de la memoria tribal griega, que incluiría no solo contenidos culturales sino también las técnicas de aquella época, entre las que se encuentra la del modo de transmisión de los conocimientos. Mientras Burke ha avanzado hacia aspectos más próximos a la historiografía y a la historia cultural, Slater prosigue el camino de Parry y Lord estudiando a fondo la literatura de cordel brasileña.

9.2. Paul Zumthor

Teniendo muy en cuenta las investigaciones en el terreno de la literatura oral y la teoría formularia de la épica homérica de Parry y Lord, aparece la importante figura de Paul Zumthor (1915-1995). Posiblemente Zumthor sea más reconocido como medievalista, pero sus reflexiones sobre el modo de transmisión de la poesía oral son de sumo interés. Según Gómez Redondo (221), alrededor de la publicación en 1972 de su trabajo *Ensayo de poética medieval* se produce en la obra de Zumthor un cambio de intereses, dirigiéndose hacia una constante reflexión sobre los problemas de la lengua poética medieval. Si en *Historia literaria de la Francia medieval* su búsqueda se centraba en el principio que rige la relación entre texto y contexto, y en *Lengua y técnicas poéticas de la época romana* se

⁷⁷ Curiosamente, los griegos llamaban a estos poetas bien entrenados «rapsodas», literalmente, «costureros de cantos» (Egan). También es cierto que estos rapsodas griegos ya no eran iletrados y que su comportamiento respecto a lo declamado recuerda a las técnicas de memorización de los actores actuales.

planteaba el modo en que los textos viven dentro de una lengua considerada en proceso, a partir de los años setenta Zumthor se centra en la propia actividad del medievalista, en su propia especificidad. Es el de Zumthor un interesantísimo ejercicio en el que se cuestiona las corrientes investigadoras existentes en este terreno y la consistencia misma del material teórico que la ciencia de la literatura presta a estos estudios (Gómez Redondo, 222). Pero aquí interesa su trabajo, fundamentalmente, por la importancia que Zumthor da a la actualización. Así en *Introducción a la poesía oral*, Zumthor afirma:

La performance puede ser considerada a la vez como un elemento y como el principal factor constitutivo de la forma poética oral. La performance determina todos los otros elementos formales que, por relación con ella, son a penas más que virtualidades. Las convenciones, reglas y normas que rigen la poesía oral contienen, dentro o fuera del texto, su ocasión, sus públicos, la persona que la transmite, la finalidad que le mueve (1991, 147).

Para Zumthor, la función es el elemento decisivo que define el valor estético de una obra de arte, por lo que es en la *performance* donde este valor ha de ser analizado. Este valor estético dependerá de la competencia social que rige tanto la producción como la recepción de lo que se considera poesía. Pero la posición del ser humano ante la oralidad no es meramente estética o recreadora sino una estructura vital de interrelación, inseparable de la expresividad que pueda poseer la obra e inexorablemente ligada a su significado. Solo la audición intencional del que escucha, intentando comprender, puede calar en la esencia de la oralidad artística y ahondar en el espíritu y el mundo de su creador. Dejando claro que la oralidad no se reduce a la acción de la voz, sino que supone la acción de todo el cuerpo, Zumthor afirma que el arte poético asume en la *performance* un carácter instantáneo, tiende a la inmediatez, a la espontaneidad y a la transparencia, dotando de fecundidad y de vida a la palabra. La importancia del ejecutante de la actualización adquiere en Zumthor un valor que influye en la concepción completa de la transmisión:

En toda práctica de poesía oral, el papel del ejecutante cuenta más que el del compositor o compositores. La acción del compositor, preliminar a la performance, se efectúa sobre una obra todavía virtual. La obra se asocia al nombre del que la ejecutó en tales o cuales circunstancias, no a quien la ha compuesto. De aquí, sin duda, la idea de que la poesía oral, salvo excepciones, es anónima (1991, 210).

Es interesante a su vez la idea de que la canción, basándose en la tradición histórica, ha sido la forma por excelencia del discurso del arte verbal. En este sentido, Kayser considera el lenguaje de la canción como el más auténticamente lírico, por ser expresión de la interioridad anímica más plena, al margen de la objetividad (446). Es en la voz cantada donde también Zumthor ve la exaltación de toda la potencia del lenguaje, aun a riesgo del oscurecimiento de su sentido. Y dentro de la canción, Zumthor destaca que es la canción de amor la forma poética por excelencia.

9.3. Vansina y Ong. Estudios en España

El belga Jan Vansina ya había llamado la atención con anterioridad sobre el carácter funcional de este tipo de manifestaciones orales, que él denomina testimonios:

Cada testimonio y cada tradición tienen un objeto y cumplen una función; tal es la causa de su existencia. Tanto el objeto como la función del testimonio derivan generalmente de los intereses del testigo, pero esos intereses están casi enteramente condicionados por los intereses de la sociedad de la que es miembro. La significación del testimonio en relación con la sociedad en la que se da es la función (94-95).

Vansina cree posible el establecimiento de una división de los géneros literarios de las tradiciones, pero desconfía de lograrlo rebasando el marco concreto de cada cultura. A la vista de otros intentos anteriores, como los de Bernheim, Feder o Bauer, que tenían fundamentalmente en cuenta la forma y la estructura interna, el estilo y el contenido de las manifestaciones literarias, Vansina llega al convencimiento de que es impo-

sible una clasificación universal y absoluta de los géneros literarios, aduciendo ejemplos etnográficos de cómo determinados textos pueden ser en una cultura una fábula y en otra un relato etiológico.⁷⁸

Respecto al papel del narrador en la trasmisión, Vansina sigue a van Gennep en *La formación de leyendas* y señala la fuerte personalidad que se precisa para desempeñar el papel de narrador en todas las culturas conocidas. Y apunta un camino que va a tener fortuna en el futuro de estas investigaciones al plantearse el papel de dicho narrador cuando la tradición se convierte en incomprensible para el auditorio a causa de los elementos arcaicos que contiene. Para Vansina, el papel del narrador en estos casos se resalta, pues entre sus cometidos destaca el de traducir a elementos comprensibles aquellos que no lo son, inventando una tradición explicativa paralela a la primera (121). Señala Vansina su comprobación de que los elementos arcaicos, si tienen un atractivo maravilloso, suelen ser mantenidos por el buen narrador (122). Por último, interesa de Vansina el intento de clasificación de los relatos, a los que define como todos los testimonios redactados de forma libre, en prosa (165). Señala que el objetivo histórico de estos relatos está siempre subordinado a otros, como instruir, alegrar o defender derechos, y establece las siguientes subcategorías:

a) Relatos históricos: se subdividen en universales, locales y familiares.

b) Relatos didácticos: se subdividen en mitos y relatos etiológicos. Mito será el relato didáctico que pretende instruir, intentar explicar el mundo, y para ello se busca una referencia de origen religioso. Si la explicación no tiene que ver con lo religioso, estamos ante el relato etiológico.

⁷⁸ El ejemplo utilizado por Vansina es el de *La cigarra y la hormiga*, la fábula moralizadora en La Fontaine que los indios shuswap transforman en un relato explicativo de por qué la cigarra salta y come hierba (63).

c) Relatos estéticos: su objetivo es fascinar. Se subdividen en epopeya, leyenda y cuento fabuloso, según acentúen respectivamente el elemento dramático, edificante o fantástico.

d) Relatos personales: se desarrolla en familia o en vecindad. Busca acrecentar el prestigio del narrador.

Otro nombre ligado al estudio de la oralidad, más en concreto al de la relación de esta con la escritura, es Walter Ong (1912-2003). Ong se ocupa, sobre todo, de los cambios en el pensamiento y la expresión que produce la aparición de la escritura en la cultura oral y el papel fundamental que en ella juega la memoria. Ha tenido mucha fortuna su distinción entre oralidad primaria y oralidad secundaria, la que surge al amparo de las nuevas tecnologías. También se le debe a Ong el establecimiento de dos principios: en sociedades con escritura, esta y la oralidad son complementarias, y la oralidad de sociedades ágrafas es diferente a la de las sociedades con escritura.

En España y en esta misma línea, Martos Núñez estudia en concreto este fenómeno en los cuentos. Martos Núñez está convencido de que la contextualización es el mecanismo que el cuento utiliza para su adaptación en distintos entornos culturales. Este proceso exige una solución de compromiso:

Se conservan los esquemas que fijan cada tipo (por ejemplo, las listas de acciones-funciones y de papeles actanciales que lo componen) y se deja libertad para adaptar estos patrones a los focos de interés de cada comunidad (40).

Ahonda Martos Núñez en los procedimientos de contextualización (27-40) y resalta el papel de la memoria en dicho proceso, al destacar en ella dos funciones básicas: retener solo lo valioso y proporcionar una identidad. De esto colige Martos Núñez que los cuentos populares poseen una doble función artística y social: «Transmiten lo considerado imperecedero, importante, y a la vez sirven para reforzar la identificación social de la comunidad» (88). Respecto a la relación entre autor y narrador, Martos Núñez distingue claramente entre ambos papeles, ya que cree que el narrador intenta ser fiel al relato he-

redado y, cuando modifica algo, jamás esos cambios modifican el sentido de la fábula sino que buscan exclusivamente hacerla más fácil de entender:

El narrador nunca se comporta como el enunciatario, como el autor del texto, sino como alguien que toma la palabra para contar o fabular una experiencia que le ha llegado (50).

En la misma línea se encuentran los estudios de Ángel Hernández Fernández, en una búsqueda continua de la poética del cuento folclórico, basándose tanto en el texto como en el nivel de la enunciación, de las características y condicionamientos del acto comunicativo. Luis Díaz González Viana y trabajos como los de José Manuel Pedrosa o Camiño Noia Campos son claros ejemplos de la presencia de esta corriente de aproximación a la literatura oral en el pensamiento español.

9.4. Los Jóvenes Turcos

Antes de entrar en el estudio pormenorizado de las tesis de Bengt Holbek, es necesario detenerse en un movimiento, que surge en el segundo tercio del siglo pasado en los Estados Unidos, centrado en los procesos comunicativos del folclore. Es el llamado *performance approach*. Este grupo tiene el precedente de Richard Dorson, la última gran personalidad norteamericana en este repaso. Dorson completa, y sobrepasa, la labor que Thompson había iniciado en la Universidad de Indiana, realizando un buen número de trabajos sobre folclore norteamericano destinado al gran público (Noyes, 23). Del desafío hacia la figura de Dorson, severo defensor de la objetividad del investigador y de la importancia de la metodología, surge este grupo que hunde sus raíces en los movimientos de la izquierda política norteamericana en la pasada década de los sesenta. Junto a profesores de mayor edad, como Américo Paredes, un pionero del tema del folclore como resistencia, aparecen estudios de otros más jóvenes provenientes de círculos tenidos hasta ese momento como «extraacadémicos». Sus nombres son Dan Ben-Amos, Roger D. Abrahams, Kenneth S. Goldstein, Richard Bauman, Charles Briggs o Dell Hymes, en-

tre otros muchos. A todos ellos, no sin algo de mala uva, Dorson (1972, 45) los denominó *Young Turks*, los *Jóvenes Turcos*.

Este grupo parte de la necesidad de entender los textos del folclore en el contexto, puesto que le parece mucho más importante que saber de dónde venían, saber por qué y por quién seguían vigentes. En realidad, configuran un intento de desprenderse de esa «premisa devolucionaria» que ya Dundes (1969, 5-19) había denunciado que ataba a los folcloristas, sustituyéndola por su interés en la adaptación e innovación producida en ese material. Como señala Noyes, el cambio clave se produce en la concepción de pueblo (24): ya no será este para ellos un portador pasivo de la tradición sino su actor, y las modificaciones introducidas por él, ya no serán tenidas como corrupciones sino como creaciones. Al mismo tiempo, el grupo popular de interés ya no serán minorías ni gente de campo, iletrada, supuestamente reserva de un legado antiquísimo y no del todo inteligible, sino grupos de personas que interactúan de modo regular, de manera que pueda ser merecedor de estudio «cualquier grupo que comparta al menos un factor en común» (Dundes y Pagter, 161).

Se suele considerar un artículo de Ben-Amos, fechado en 1971, y un trabajo de Paredes y Bauman, de 1972, como los textos fundacionales de este movimiento. En la definición que Ben-Amos da de folclore, a saber, «comunicación artística en el seno de pequeños grupos» (2000, 50), significativamente está ausente el término «tradición». La formulación de Bascom de que «todo folclore es tradicional, pero no todas las tradiciones son folclore», es confrontada por la de Ben-Amos: «Algunas tradiciones son folclore, pero no todo folclore es tradicional» (2000, 51). Sin renunciar a enfoques de anteriores trabajos de folclore y a los logros de disciplinas cercanas, como la semiótica, la sociología de pequeños grupos, la psicología en desarrollo o la lingüística generativa, estos estudios ya proponen una innovación basada en la interpretación del material, más que en su recolección, y en su aspiración de convertirse en una ciencia social.

La obra de Dell Hymes es trascendental en el desarrollo del pensamiento de esta corriente. A la antropología estructural y al psicoanálisis, que son las referencias más claras que asume el grupo de la tradición investigadora, Hymes añade el cuestionamiento de la gramática generativa de Chomsky como base teórica. Ante la abstracción y el innatismo chomskyano, Hymes presenta a la performance en contexto como la clave para entender la lengua como acción. Lo que plantea Hymes es una lingüística constituida socialmente, que reconoce el arte verbal como una parte importante del repertorio de recursos comunicativos de cualquier cultura, y que ha de ser estudiada con métodos etnográficos (Noyes, 26). Propone Hymes el diseño de un programa global de investigación que unificara los métodos de la antropología, la lingüística y los estudios literarios en torno al texto folclórico (Hymes, 2000).

Siguiendo a Hymes, surgen gran cantidad de investigaciones. El alcance de la disciplina del folclore en los años ochenta y noventa pasados en los Estados Unidos desborda el planteamiento de este trabajo. Sería interesante recordar, para concluir, una cita de Dorothy Noyes que resulta clarificadora por lo que respecta a la postura de esta corriente acerca de los géneros tradicionales:

Y si la *Märchen* oral estaba de verdad muriendo en la sociedad urbana industrial, era importante encontrar qué era lo que la estaba sustituyendo (24).

Tras este rápido pero imprescindible repaso a este grupo, llega el momento de atender a la obra de un autor para el que el folclore, aunque fenómeno vivo, pone en relación al hombre actual con su pasado.

9.5. Bengt Holbek

No es descabellado considerar *Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective* de Bengt Holbek como uno de los estudios de los cuentos de hadas más influyentes de la última parte del siglo XX. Son muchos los autores

que lo consideran un hito (Silva, 3; Dundes, 1991, 203) y su conocimiento es imprescindible para valorar de modo justo el punto en que se encuentran los estudios de los cuentos al finalizar la centuria pasada. A la manera de las grandes investigaciones del género, en cuanto los especialistas tuvieron conocimiento de su existencia a partir de 1987, la obra de Holbek suscita multitud de reflexiones que toman como referencia sus planteamientos (Silva, Lindow, Dundes [1991], Simonsen, Hasan-Rokem...). Y eso que, en verdad, el investigador danés parte de una premisa que no puede ser más sencilla: dar respuesta a las preguntas de qué significan y para quién los cuentos de hadas. La primera de ellas lleva a una particular comprensión del lenguaje simbólico sobre el que se basa el género; la segunda, a una consideración novedosa del papel del narrador y del auditorio de los cuentos. Parafraseando a Holbek, el cuento vendría a ser un género ficticio oral, basado en un modelo narrativo estructurado y propio, que utiliza un lenguaje simbólico, a su vez estructurado y propio, para transmitir impresiones emocionales del mundo real compartido por su narrador y por su audiencia.

9.5.1. LOS ESTUDIOS DEL CUENTO

Antes de entrar en profundidad en el método y las ideas que plantea Holbek, es oportuno prestar atención a la valoración histórica que realiza sobre las más importantes aproximaciones investigadoras suscitadas por el cuento. Holbek cree necesario aportar un estudio lo suficientemente amplio que recoja las numerosas y variadas ideas surgidas en casi dos siglos. En ello invierte más de doscientas páginas de su voluminoso trabajo (188-403);⁷⁹ como se ha hecho referencia a ellas a lo largo de este estudio, solo sigue a continuación una valoración metodológica que ayude a entender mejor después sus propias conclusiones.

⁷⁹ Desde este momento, se cita por la edición inglesa de la obra de Holbek que figura en la bibliografía.

Holbek no cree que los estudios históricos del cuento hayan aportado una base sólida que permita conocer mejor el género. En ellos distingue una norma común: el desprecio absoluto por el narrador (258). El significado de los cuentos de hadas, el lenguaje simbólico que los constituye, deriva del contexto. Solo a partir del conocimiento de este contexto relevante del cuento puede alcanzarse el conocimiento de su significado. Esta crítica general alcanza a las aproximaciones diacrónicas de los mitólogos, los antropólogos comparatistas, los ritualistas, los marxistas y la escuela histórico-geográfica.

La escuela de mitología comparada de Max Müller o la antroposofía de Steiner tienen en común una postura en su base de estudio que Holbek denomina la *premisa devolucionaria* (228). Para ellos, los cuentos tienen algo que hace tiempo fue importante y venerable, que poco a poco se va perdiendo. La misión del intérprete del cuento es rescatarlo, alcanzar su forma originaria. Sin ella, es inútil plantearse el problema de su significado y en la consecución de dicha forma centran todos sus esfuerzos. Las interpretaciones antropológicas comparten el concepto de *premisa devolucionaria* con el grupo anterior, con el matiz diferenciador de que mientras para los románticos los cuentos eran nobles reliquias, para Tylor y su grupo no son más que restos de un pasado salvaje (230). Holbek rechaza de plano la teoría tyloriana de la evolución cultural unilineal (todas las culturas humanas pasan por los mismos niveles), que encaja perfectamente con la ontogénesis de Haeckel:

En 1886 Ernest Haeckel, el biólogo alemán, propuso la tesis de que la ontogénesis (la génesis del individuo) recapitula la poligénesis (la génesis de las especies): un estudio del desarrollo del embrión humano muestra que pasa a través de diversos estados de desarrollo muy similares a los estados por los que ha pasado la especie humana en su evolución. Un paralelismo similar podría observarse en el desarrollo postnatal de la mente humana [...]. Como resultado, muchas obras interpretativas se basan en series de analogías no siempre reconocidas explícitamente, pero que han persistido en una aceptación tácita hasta el presente (299).

Respecto a las interpretaciones ritualistas, Holbek marca claramente una diferenciación entre las ahistóricas y las históricas. De las primeras acepta la importancia relativa de los ritos de iniciación en los cuentos (242). Las segundas, tanto la corriente marxista de Propp como los estudios megalíticos de Huth, Kahn o Nitschke, son tachadas por Holbek de positivistas, al identificar la interpretación de los cuentos con la explicación de sus orígenes (388). Critica a los estudios marxistas que se centren en la observación y análisis de unos procesos que se dan en el pueblo, pero en los que la cultura popular existente en la actualización de la narración no tiene la menor incidencia. Una recapitulación de lo que todas estas aproximaciones tienen de aprovechable para el estudio del significado de los cuentos la ofrece Holbek del siguiente modo:

Varios autores de la escuela ritual, y no menos Propp, encuentran vestigios de antiguas ceremonias de iniciación en los cuentos de hadas. Sobre la base del análisis ofrecido, debemos concluir que tienen razón en un sentido: las pruebas asociadas con ritos de iniciación están claramente presentes; miden las cualidades de los jóvenes y son administrados por miembros de la generación anterior. Pero en otro sentido, no tienen razón: estas pruebas y regalos no son vestigios sino parte de los cuentos, porque son relevantes para las comunidades de cuentacuentos de su tiempo. No hay razón para pensar que estos elementos se recuerdan porque son reliquias dejadas por un viejo pasado, porque todas se pueden relacionar con el presente. Pueden, por supuesto, ser viejas atendiendo a su forma, pero están aún palpitantes de vida (422).

Para terminar con su revisión metodológica de las aproximaciones diacrónicas del cuento, Holbek aborda la escuela histórico-geográfica, desbaratando la capital importancia de la *Urform* o forma original del cuento con la simple comparación de las conclusiones que alcanzan algunos de sus representantes. Si procediendo con el mismo método se llega a resultados distintos, como les ocurre a Krohn y Rösch operando sobre los mismos materiales, es decir, si no hay medios irrefutables para mostrar lo propio de la *Urform*, entonces la interpretación de

la evidencia es subjetiva (245). Los ataques más contundentes son para Krohn, el padre de la corriente, cuya idea de que la tradición no es modificada creativamente por los narradores le parece a Holbek insostenible (248). Sin embargo, sí que valora positivamente a la escuela sueca de von Sidow pues considera la influencia del pensamiento popular en el cuento y su desarrollo, aunque sus *ecotipos* no sirvan para explicar por qué se mantienen en el cuento sus elementos maravillosos si carecen de significado para quien lo cuenta y para quienes lo escuchan.

Para Holbek, solo una aproximación sincrónica al género puede permitir su comprensión:

La razón dada por quienes han estudiado los cuentos de hadas sobre una base sincrónica es que los símbolos derivan su significado, o parte de él, del contexto. Por lo tanto, ese contexto debe ser clarificado lo primero de todo. Se encuentra, sin embargo, que los estudios que hay que investigar se basan bien en uno, bien en otro de dos puntos de vista casi sin relación en cuanto a lo que constituye el contexto relevante (esto no quiere decir que los dos puntos de vista no estén relacionados ni que sean los únicos). Algunos autores piensan que el contexto relevante es la mente humana que crea los símbolos. Otros piensan que el contexto relevante es el texto o clase de textos en los que suceden esos símbolos (259).

Las aproximaciones psicológicas y las morfológicas y estructurales serán, sucesivamente, objeto de análisis por parte de Holbek. De ambas rechaza y acepta distintas ideas para edificar su propia tesis. De este proceso sobre la primera aproximación obtiene elementos desde los que abordar el especial carácter del lenguaje simbólico de los cuentos. De las morfológicas y estructurales parte para establecer sus particulares convenciones genéricas.

La valoración histórico-crítica que Holbek realiza de las aproximaciones psicológicas es una de las más ricas de las que lleva a cabo en esta parte de su trabajo (216-323). Holbek reúne una de las más completas informaciones publicadas hasta la fe-

cha relacionadas con los cuentos, tanto sobre el movimiento psicoanalítico de Freud como sobre la psicología analítica de Jung. En ambas encuentra dos ideas que le resultan inadmisibles: por un lado, el desprecio por la función cultural de los cuentos, que se traduce en un desinterés absoluto por el papel del narrador en los cuentos (322); por otro, la idea de que los símbolos tienen un significado universal, invariable para los que intervienen en la actualización del cuento (318). No obstante, resulta de mayor interés ver cuáles son las ideas y autores de esta corriente que va a integrar Holbek en su tesis sobre los cuentos, máxime cuando parte de las críticas que esta ha recibido se basan en algunos de estos posicionamientos.

Otto Rank, que es el puente entre Freud y el folclore, en su estudio sobre el modelo de héroe de 1909, defiende algún principio metodológico que ya había sido criticado por Holbek en otras aproximaciones: la analogía entre ontogénesis y filogénesis. En concreto, Holbek rechaza de Rank todo aquello que esté relacionado con una visión histórica del problema (268-270). No obstante, toma de él su idea sobre los mecanismos desarrollados por la mente humana, por los cuales un personaje de la vida real se divide en el cuento en dos figuras míticas para solucionar el problema de la ambivalencia de sentimientos de esa mente hacia ese personaje. Este desdoblamiento va acompañado de otros dos mecanismos muy importantes para la interpretación de Holbek, que ya habían sido apuntados también por Riklin: la simbolización y la proyección (269). Para Holbek, estos mecanismos son similares a las reglas de transformación de los cuentos de Propp o al concepto de *alomotivo* de Dundes (337).

Algo muy parecido ocurre con las tesis de Roheim, rechazadas por Holbek en cuanto toman de base procesos históricos, pero que es visto como una figura de transición que llama la atención del psicoanálisis sobre la conciencia del narrador del significado sexual de los cuentos (277). En 1953, con *Las puertas del sueño*, Roheim deja de interesarse por los orígenes de mitos y cuentos y comienza a valorar la importancia de la re-

cepción del cuento. En verdad, comienza a situarse en la heterodoxia de la corriente psicoanalítica al plantearse que los símbolos del cuento no hayan de ser universales y puedan ser interpretados de distintas maneras (276).

Las relaciones entre la tesis de Holbek y las de las aproximaciones morfológicas y estructurales son más complejas. Holbek no oculta su afinidad con el carácter sincrónico de todas estas escuelas, pero presenta una importante objeción a ellas: el desentendimiento del sentido de los cuentos. Estudia y valora positivamente gran parte del planteamiento de Berge, Olrik o Lüthi y su demostración sobre el carácter autónomo del sistema de narración oral (323-326). Pero, aunque ve incluida una parte esencial de su idea de cuento, como las convenciones genéricas, dentro de las leyes épicas de Olrik o la *conducta heroica* del grupo soviético, Holbek cree corto el alcance de este pensamiento *superorgánico* que estos autores establecen para entender el significado de los cuentos (327). Les acusa a ellos, y también a Propp y a Lévi-Strauss, de una visión positivista del problema:

En sus intentos por describir lo que podía ser afirmado positivamente acerca de los fenómenos conocidos como cuentos folclóricos, tuvieron muchísimo cuidado de no llegar nunca demasiado cerca de nada que se pareciera a una interpretación. No trataron de «explicar» el folclore «recurriendo a dudosas leyes superorgánicas»; solo de «describirlo» (328).

La causa primera de esta carencia interpretativa en la mayor parte de estas escuelas y autores radica, para Holbek, en no separar claramente los géneros de la narrativa oral (346). Para él, es imprescindible partir de la idea de que la narrativa oral no es universal y que el establecimiento de sus leyes generales no debería ser sino un paso intermedio en el establecimiento de las características propias de cada uno de los géneros que componen esa narrativa oral. Holbek diagnostica la influencia de las sagas en Olrik como causa de la desatención al papel trascendental de la mujer/heroína en sus leyes épicas (327). También desaprueba por corta la afirmación de Lévi-Strauss de

que «mitos y cuentos comparten un lenguaje especial o metalinguaje» (347). Solo los esfuerzos de Jilek y Jilek-Aall, componentes del grupo soviético, basándose en dos modelos sintagmáticos distintos para ambos géneros, merecen en su intención la aprobación de Holbek (360-361). El significado de los cuentos solo puede alcanzarse tras el establecimiento de los rasgos esenciales del género.

Con todo esto, son muchos los planteamientos que Holbek asume de estas escuelas. En algunos casos son tan solo concretas referencias a aspectos parciales del problema: la ley de autocorrección de Anderson, según la cual los narradores se corrigen continuamente reteniendo sus formas originales (323); el modelo de héroe de De Vries, considerado el más avanzado hasta Propp (330). Pero en otros, los toma como propios para avanzar sobre ellos en su tesis. Las dos referencias ejemplares de esta influencia son el modelo sintagmático del grupo soviético, sobre el modelo de Propp, y el sistema de oposiciones de Köngas-Maranda (415).

El grupo soviético revisa el método estructuralista de Propp buscando mejorarlo. El estudio de las reglas por las que se rige el héroe del cuento y la distinción de las cadenas sintagmáticas del cuento frente a las del mito dan lugar a un modelo del cuento que resulta esencial para definirlo. Es cierto que, respecto a las convenciones morales del héroe, Holbek critica al grupo su abstracción al no considerarlas como una manifestación de valores determinados de los momentos concretos en que se narra el cuento (365). Tampoco comparte con ellos la posibilidad de obtener rasgos esenciales del cuento, viendo alguno de estos elementos como consecuencias históricas de rasgos esenciales del mito; en concreto, que las oposiciones sociales que ofrece el cuento sean resultado histórico de las oposiciones étnicas, biológicas u ontológicas del mito (361). Pero, salvo estos puntos, su modelo sintagmático es asumido por Holbek en su totalidad.

Intentando evitar en lo posible una terminología demasiado farragosa, este modelo sintagmático parte de la combinación de

una serie de elementos del cuento y su posterior jerarquización en una secuencia ordenada. Estos elementos del cuento son:

1. Una prueba preliminar, no superada por el héroe, que conlleva una pérdida.

2. Una prueba preliminar, superada por el héroe, que le reporta una ayuda.

3. Una prueba básica, que lleva al héroe a la consecución de unos valores.

4. Una prueba adicional no superada que lleva al héroe a no conseguir su objetivo.

5. Una prueba adicional superada, que permite al héroe alcanzar la intención del cuento, que es la boda.

La ordenación jerárquica de estos cinco elementos da lugar a los cuatro cambios sobre los que se basa el modelo sintagmático de todos los cuentos de hadas:

— *Cambio I* (Villanía). Se refiere a las funciones 1.^a a 8.^a de Propp. Comienza el cuento con una pérdida para el héroe.

— *Cambio II* (Prueba preliminar). Engloba lo que para Propp eran las funciones 9.^a a 14.^a. Para la superación de esta pérdida, el héroe se enfrenta a una prueba preliminar que le permite conseguir una ayuda. Este *cambio II* siempre aparece en todos los cuentos.

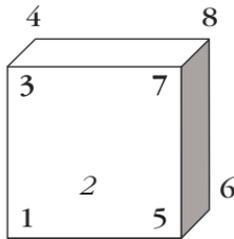
— *Cambio III* (Prueba básica). En Propp, funciones 15.^a a 22.^a. El héroe supera una prueba y alcanza unos valores valiéndose de una ayuda. También aparece en todos los cuentos y siempre tras el *cambio II*.

— *Cambio IV* (Prueba adicional). Equivale a las funciones 23.^a a 31.^a. Superar la prueba adicional trae consigo alcanzar la intención del héroe, mientras que no superarla suspende su consecución (362-363).

Como se verá después, Holbek matiza este modelo añadiéndole un *cambio V* (la boda), pero lo asume en su práctica

totalidad. En él se basará la estructura narrativa que necesita para la delimitación genérica de los cuentos.

El modelo paradigmático de oposiciones de Köngas-Maranda servirá a Holbek de base para la comprensión del lenguaje simbólico del cuento. Köngas-Maranda fueron los primeros en ver la importancia de las oposiciones que pueden establecerse entre los siguientes rasgos de los personajes de un cuento: hombre/mujer; clase alta/clase baja; viejo/joven. De su combinación se obtienen ocho *tale roles* que Köngas-Maranda representan con un cubo (347):



Los dígitos del cubo refieren a los siguientes *tale roles*:

1. Un joven de clase humilde.
2. Una joven de clase humilde.
3. Un joven de clase alta.
4. Una joven de clase alta.
5. Un hombre adulto de clase humilde.
6. Una mujer adulta de clase humilde.
7. Un hombre adulto de clase alta.
8. Una mujer adulta de clase alta.

Por ejemplo, el héroe (un joven de clase humilde) debe enfrentarse a una pérdida causada por sus padres (hombre y mujer de clase humilde) para conseguir el amor de una mujer (una joven de clase alta) tras superar la oposición de diversos personajes (proyecciones de un hombre adulto de clase alta) a partir de las ayudas obtenidas de unos donantes (partición del *tale role* del héroe).

Como se verá en el desarrollo posterior de su tesis, Holbek incorporará dos pares más de oposiciones (bueno/malo; fuerte/débil) para completar su sistema de *tale roles*.

Todas estas aportaciones que las aproximaciones morfológicas y estructurales brindan a Holbek tienen un denominador común: todas ellas permiten concebir al narrador del cuento como alguien capaz de dominar los elementos de la narración y hacerla avanzar dentro de una acción determinada.

Pero todos estos grandes terrenos comunes que comparte con las escuelas psicológicas y estructurales no convierten a Holbek en componente de ninguna de ellas. Holbek se autoincluye en la corriente sociohistórica y sociopsicológica, una aproximación que, paradójicamente, le parece compuesta por tan pocos y distintos estudios que carece de suficiente consistencia como para ser considerada en conjunto (400 y 405).

Los estudios sociohistóricos y sociopsicológicos plantean que no es posible interpretar los cuentos separados, respectivamente, del momento en que se narran y de la psicología de quien lo hace (390). Las respuestas a los enigmas de los cuentos deben buscarse siempre en la comunidad de la que el narrador forma parte (399). Por eso, en la Europa de 1960-1970, los investigadores del cuento sustituyen su despacho por el trabajo de campo, que buscan practicar y mejorar. Constatan que todavía pueden encontrarse prácticas orales populares e investigan las relaciones entre ellos y sus narradores. En este sentido, fue un hito el trabajo de Bausinger.

Estudios posteriores, sin dejar de atender el modo como los cuentos influyen en quien los cuenta y en su auditorio, no pudieron ignorar el espinoso asunto de su carga simbólica. Y es ahora cuando aparecen algunas de las ideas más importantes de esta corriente. Bracket, inspirándose en otro miembro del grupo, Lüthi, fue el primero en aplicar el concepto de «partición» de los psicoanalíticos Riklin y Rank funcionando en un contexto sociohistórico. La lucha por la supervivencia, para evitar la muerte, como eje de unos cuentos que reflejan una sociedad maltusiana, es la aportación de Darnton. Rumpf, en

una línea similar, ve los cuentos como el modo en que la imaginación se plantea superar una realidad desgraciada, de forma que el listo con su astucia aspira a superar al fuerte. Es ejemplar la interpretación de *Caperucita roja*, rechazando la licantrópía que aparecía en las versiones más populares y tomando el cuento como una advertencia para los niños de no entretenerse hablando con extraños (396). En algunos de estos estudios, sobre todo en Henssen, se aprecia un acercamiento al concepto de «cotipo» de la escuela sueca de von Sydow, rechazado sin embargo por otros componentes como Delaure, que no puede aceptar la monogénesis implícita a estos planteamientos. Soriano y Verdier aportan su idea de que los cuentos están basados en la realidad y que las modificaciones que sufren no influyen en una función permanente en ellas, función también provocada por esa realidad (398). Por encima de estos trabajos aparece la tesis de Holbek sobre el cuento de hadas, en cuyos pormenores es momento de entrar.

9.5.2. LA PROPUESTA DE HOLBEK

El estudio de Holbek parte de un corpus limitado: solo atiende a los cuentos maravillosos que acaban en boda, con lo que quedan fuera de la investigación los cuentos románticos, los cuentos con elementos maravillosos que no acaban en boda (cuentos que se subdividen en cuentos para niños y cuentos sin final feliz) y los tipos AT 300-749, que forman otro subgénero que fue clasificado equivocadamente por Aarne (404). Geográficamente, los cuentos analizados se circunscriben a Europa: si cambia su contexto, la cultura de donde surge, el cuento y su significado puede cambiar (602).

Holbek parte de unas apreciaciones generales que considera suficientemente probadas por la corriente de estudios sociohistóricos y que plantea como premisas sólidas para establecer su tesis:

1. Contar cuentos requiere una especialización, lo que hace que no cualquier miembro de la comunidad sea el encargado de narrarlos.

2. La clase social a la que pertenece el cuentacuentos es baja.

3. El cuento es un género para adultos: los niños forman parte de la audiencia pero no influyen en él. Como se verá, existe un tipo especial de cuentos para niños, con sus rasgos propios, pero el resto de los cuentos se dirige a una audiencia adulta.

4. Existen cuentos para hombres y cuentos para mujeres, con características propias. En función del sexo del cuentacuentos este tiene uno u otro repertorio.

5. Narrador y audiencia del cuento lo entienden como ficción. El narrador utiliza las fórmulas de apertura y cierre para marcar creativamente esta convención.

6. El cuentacuentos se identifica con el héroe o la heroína de sus cuentos, y su audiencia también lo identifica. De ahí, la obligada relación entre el sexo del narrador y las características de sus cuentos. De este modo se entiende también que, al cambiar la sociedad en que se narra, cambien a su vez los cuentos (405-406).

La teoría de Holbek plantea que los cuentos muestran lo que sentían quienes los contaban y a quienes se los contaban. Los cuentos tienen sentido para sus usuarios, que conocen su sentido oculto, su gramática. No sabe demostrar que esto sea cierto para el auditorio, pero lo deduce al establecer claras referencias entre la historia y la realidad del grupo (408). Si no fuera así, los cuentos se habrían olvidado. Por otra parte, el lenguaje de los cuentos resulta oscuro en el momento de encontrarle un significado. Las tantas y variadas interpretaciones que se han producido durante dos siglos de investigaciones así lo constatan. Pero este lenguaje es simbólico, no metafórico, porque entendemos perfectamente el sentimiento que nos evoca. El cuento estructura experiencias emocionales por medio de símbolos, basados en un lenguaje del que los investigadores académicos solo han sido capaces de ver su reflejo (409). Contradiendo el título original de su estudio, Holbek

hace propia la siguiente reflexión de Fromm, acerca de la diferencia entre «interpretar» y «comprender»:

El término «introducción a la comprensión de los sueños, cuentos de hadas y mitos» [subtítulo de su obra *El lenguaje olvidado* de 1951] fue elegido intencionadamente en vez de usar el más convencional de «interpretación». Si el lenguaje simbólico es un lenguaje correcto en sí mismo, de hecho, el único lenguaje universal que la raza humana ha desarrollado nunca, entonces el problema es ciertamente el de comprenderlo más que el de interpretarlo, como si uno tratara con un código secreto fabricado artificialmente (Holbek, 208).

Para la «comprensión» de los cuentos, Holbek se basa en dos puntos fundamentales: su modelo narrativo y la producción de símbolos. Como ya se ha indicado, las referencias más claras del modelo narrativo de Holbek se encuentran en la adaptación de Propp por parte del grupo soviético y las oposiciones paradigmáticas de los Kõngas-Maranda. Holbek añade un *cambio V* a los cuatro establecidos por los soviéticos para dar mayor relevancia a la consecución de la intención del cuento, es decir, la boda. Este nuevo cambio introducido por Holbek equivaldría a las funciones de Propp 27.^a a 31.^a, pero no modifica ningún otro rasgo esencial de los planteados por Meletinski y su corriente. Combinando este sistema narrativo con los *tale roles* establecidos por Kõngas-Maranda, se puede definir cambio como «el intento de un personaje de abandonar un rol para asumir otro» (416). El motor de estos cambios dependerá de su jerarquía dentro de la narración: los cambios I, II y parte del V están basados, como se verá, en la oposición entre jóvenes y adultos; el cambio III obedece a la oposición entre sexos; y el cambio V se centra en los conflictos surgidos entre clases sociales y la resolución de los conflictos generacionales (415). El método paradigmático de Kõngas-Maranda sirve a Holbek también para diferenciar entre cuentos masculinos y femeninos: mientras que los protagonistas de los primeros son un joven de clase humilde y una joven de clase alta, la heroína de los cuentos femeninos será una joven de clase baja que acaba consiguiendo la unión con un joven de clase alta (417). Los cuen-

tos masculinos pueden ser femeninos, y viceversa, cambiando los papeles de la estructura paradigmática, según el sexo del cuentacuentos y del auditorio. Pero su estructura es la misma.

También los *tale roles* permiten explicar a Holbek los tres tipos de crisis que ocurren en los cuentos:

1. Crisis asociadas con el enfrentamiento entre iguales (entre hermanos de clase humilde, por ejemplo).
2. Crisis asociadas al encuentro entre sexos (por ejemplo, ganarse el amor de una mujer).
3. Crisis asociadas con la equiparación a personajes de clase alta y edad superior (como el héroe que debe ganarse la confianza del rey para casarse con la princesa) (418).

Estas crisis estaban en la sociedad en la que el cuento se narraba, formando parte de su realidad. Es comprensible que no pudieran salir abiertamente a la luz sino que los cuentos fueran el vehículo para hacerlo. Los cuentos, entonces, hablan de enfrentamientos entre familiares o contra el poder establecido, fuera del tipo que fuera, pero siempre existentes en la comunidad.

A partir del estudio más detallado de cada uno de los cambios, es más fácil obtener una idea clara de este nuevo modelo narrativo que nos permite entender desde otro punto de vista lo que se narra en los cuentos. El primer tema en un modelo del cuento de hadas es siempre el del enfrentamiento entre jóvenes y adultos, tanto de clase alta como humilde (419). El cambio II está siempre relacionado con el momento de transición del héroe del mundo de los jóvenes al de los mayores. Esta transición solo ocurre en héroes de clase humilde por dos razones: la primera, porque es la clase social propia del cuentacuentos y su auditorio; la segunda, porque el héroe de clase alta fracasa siempre en su empeño, dejando clara su inmadurez. Siempre el héroe de clase humilde es más maduro que el de clase elevada, por la misma razón de sintonía con el auditorio (421). La ausencia de un donante en esta fase del cuento es

un rasgo exclusivo de los cuentos femeninos (419). Las donaciones que recibe el héroe masculino funcionan como símbolos del control que ejerce sobre sus propias potencias, a partir de los mecanismos simbólicos que se verán posteriormente (420). La estructura de los cuentos para niños termina en este cambio II, una vez solucionado el conflicto entre jóvenes y adultos: nada hay en ellos que lleve a considerarlos con razón más arcaicos que otros sino solamente que poseen una estructura más simple (422). Holbek acepta la influencia que pueden tener los ritos de iniciación tanto en el cambio II como en el III, pero piensa que por ello no debían de ser aceptados por el auditorio sino porque reflejaban una realidad que existía en la comunidad.

El cambio III tiene como tema principal el amor, que prepara la tarea cumplida al final del cuento, cuando el amor es reconocido. Porque el amor en esta parte del cuento es siempre un amor clandestino (427). Muchas de las acciones y detalles de este cambio III están llenas de connotaciones sexuales, que Propp despreció considerándolas pertenecientes a la llamada «falacia biográfica» del héroe (425). Como ya se ha mencionado antes, el amor siempre se establece entre personajes de distinto sexo y distinta clase social, dependiendo de que el cuento sea masculino o femenino. Cuando el deseo amoroso nace de un componente de clase social alta se encuentra más condicionado por convenciones sociales. Esto aparece en los cuentos y aparece también en la realidad social histórica. Es y ha sido evidente que los miembros de esta clase no son tan libres para escoger a su pareja como los de clase humilde (429). Bajo esta perspectiva, personajes frecuentes en los cuentos, como ogros, brujas y monstruos diversos, alcanzan un nuevo significado. En los cuentos masculinos en los que un joven de clase baja pretende casarse con una joven de clase alta, a pesar de la oposición del padre, el monstruo es un desdoblamiento de esta figura paterna. En ocasiones, este procedimiento se nos presenta explícitamente. En este aspecto de su tesis, Holbek se beneficia del concepto de *alomotivos* de Dundes (425). El ogro, la serpiente y el padre de la chica comparten el mismo

tale role (hombre adulto de la clase que ostenta el poder), siendo dos figuras distintas del mismo personaje real. Con o sin máscara, aparecen en el cuento como aspecto compartido con la realidad (419).

Son muchos los cuentos en que se pasa directamente del cambio III al V. La prueba adicional de que consta el cambio IV no invalida la estructura del cuento, lo que ya fue percibido por Propp y el grupo soviético (428). El tema central de este cambio es la falta del reconocimiento por parte del componente adulto de clase alta de la relación amorosa que ha surgido en el cambio III (431). Es bastante habitual que se repitan en este momento de la estructura del cuento acciones ya presentes en los cambios I y II. Esta prueba adicional, que puede aparecer multiplicada, es la última para traspasar de clase social (429). Asimismo, los ayudantes, donantes u oponentes que aparecen en el cambio IV son también similares a los que tiene el cambio II. Pero la presencia y el valor de las connotaciones sexuales que se daban en este desaparecen en el cambio IV: el amor era el tema del cambio anterior pero, una vez ya conseguido este, el paso a una clase social más alta se convierte en el motor del cuento (430). Los conflictos generacionales y sociales se entrelazan en el cambio V hasta la boda. Es en este cambio donde se hacen del todo evidentes las cualidades del héroe, que le harán merecedor de la recompensa final (431).

El paso de una situación a otra a partir de las distintas pruebas constituye la estructura narrativa de los cuentos. Pero, establecida esta, es el momento de abordar el segundo de los grandes aspectos de la tesis de Holbek: la producción de símbolos en los cuentos. A partir de su interpretación, lo «maravilloso» del cuento ha de ser considerado como «simbólico» porque representa algo que está relacionado con la realidad y que ha sido experimentado por el narrador y su audiencia. El problema que se plantea ahora es comprender cómo esa realidad pasa al cuento:

Los elementos simbólicos de los cuentos de hadas transmiten impresiones emocionales de seres, fenómenos y sucesos

del mundo real, organizadas en la forma de secuencias narrativas ficticias que permiten al narrador hablar de los problemas, esperanzas e ideales de la comunidad (435).

Tras las reglas sobre las que Holbek establece este mecanismo de paso de la realidad al cuento, se hallan varias claras influencias: las reglas de Örlík para describir la organización épica del cuento; los «Stiltendenzen» de Lüthi para la organización estética del material narrativo; y muchas de las reglas establecidas por Freud y Rank para la interpretación de los sueños (435). Las reglas de transformación de Holbek son siete: partición, particularización, proyección, externalización, hipérbolo, cuantificación y contracción.

La partición («Split») consiste en la división en varias figuras del cuento de los aspectos conflictivos de un personaje. Estas figuras ocupan el mismo *tale role* y jamás interactúan. De esta manera, el ayudante no es más que la encarnación de un aspecto del propio héroe. En los cuentos en que el auxiliar o donante es un animal, este no es sino una extensión corpórea del protagonista. Esta partición puede darse entre los aspectos bueno/malo, espiritual/material o activo/pasivo de un personaje. Así, por ejemplo, este último aspecto dependerá de que el héroe tenga o no tenga auxiliar: si carece de él será activo, y pasivo si tiene un ayudante. Esta regla ya había sido señalada por Riklin y Rank; Propp también había visto la relación funcional entre las madrastras y las brujas de los cuentos.

La particularización («Particularization») se lleva a cabo cuando aparecen como elementos simbólicos independientes aspectos de personas, fenómenos o sucesos. En realidad, la primera regla ya vista está incluida dentro de esta, pero mientras en la partición podían aparecer los dos aspectos del personaje, en la particularización solo puede aparecer uno de ellos: si aparece la bruja en el cuento, por ejemplo, la madrastra no aparece. La particularización suele utilizarse para bordear aspectos sexuales explícitos que podrían incomodar a las audiencias (438-439).

La proyección («Projection») permite presentar los sentimientos y reacciones provocadas en la mente del héroe como fenómenos que ocurren en el exterior. Esta regla fue desarrollada por Riklin para los cuentos de amantes con figura animal (411). Con la proyección se permite al héroe del cuento traspasar sus malos sentimientos a otro elemento de la realidad, de modo que quede libre de culpa. Si el héroe engaña al monstruo es porque el monstruo es malo.

La externalización («Externalization») sirve, como la proyección, para esconder los sentimientos del héroe, rasgo que ayuda a traducir la impresión de objetividad que siempre transmiten los cuentos. Los valores abstractos se manifiestan en los cuentos, nunca aparecen como tal. La ira del héroe no se expresa sino que se presenta en forma de las tres, siete o cuantas sean las cabezas del dragón al que derrota. La externalización es la regla por la que las emociones internas del héroe se expresan siempre por sus atributos o acciones. Todos los regalos mágicos que el héroe recibe son una externalización de sus cualidades (442).

La hipérbole («Hipérbole») permite expresar la intensidad de los sentimientos del héroe a partir de la exageración de los elementos que los provocan. En los cuentos, el oponente no será solo alto y fuerte sino que será un gigante. En realidad, el sistema paradigmático ya estudiado está basado en contraposiciones de extremos: el personaje será de clase alta o baja, sin posibilidad de establecer un término medio. Este mecanismo ya había sido estudiado por Lüthi (443).

La cuantificación («Quantification») es la regla por la que en el cuento se expresa a menudo la cualidad como cantidad. Si un fenómeno es impresionante, se multiplica por tres; las concepciones de los tiempos y los espacios recorridos obedecen también a este mecanismo. La duplicación permitió a Rank establecer paralelismos entre los sueños y los mitos (443).

Por último, la contracción («Contraction») permite presentar como cambios instantáneos acciones desarrolladas más extensamente en el tiempo o en el espacio. Frecuentemente, la con-

tracción se articula sobre tres bloques o fases. Meletinski ya había señalado la eficacia de esta regla para mezclar más rápidamente los hechos y hacer que la acción avance más deprisa.

Hasta aquí llega la descripción de la tesis de Holbek sobre la estructura y significado de los cuentos de hadas. Todas sus ideas han tenido una enorme repercusión en muchos de los estudios del cuento posteriores a su publicación. De esta manera, se han producido reflexiones interesantes sobre el género basándose en los puntos fundamentales que Holbek plantea. A continuación se expone una muestra de este tipo de reflexiones.

9.5.3. VALORACIONES DE SU OBRA

La mayoría de las críticas que recibe la tesis de Holbek se basan en los aspectos de esta que más se acercan al psicoanálisis. Una de las más fundamentadas es la realizada por John Lindow. Lindow ha estudiado específicamente la aportación de Holbek y se encuentra muy cercano al planteamiento general de la interpretación de los cuentos ofrecida por el danés. Es por eso que las matizaciones de alguno de los aspectos de la tesis presentada tienen un carácter más constructivo que las demás y, por lo mismo, merecen una atención especial. Lindow ve coincidencias entre Holbek y Dundes en establecer una interrelación de objetivos entre el folclore y el psicoanálisis (Dundes, 1980, 36-38). Pero Lindow reprocha a Holbek que tome como referente para cuestiones de folclore a Freud, confeso amateur de esta disciplina. Lindow resume en dos las aportaciones que Freud hace al folclore y que Holbek asume como símbolos universales: los niños desplazan algunos de sus sentimientos de sus padres a un animal; y los animales salvajes significan personas en un estado mental excitado. Lindow considera reduccionista la conclusión a la que este seguimiento de Freud lleva a Holbek y lamenta la poca atención que este presta a los datos etnográficos como instrumento para llegar a la interpretación de los cuentos. Otro aspecto de la crítica de Lindow se centra en el mecanismo de proyección que Holbek utiliza para el paso de la realidad al cuento. Lin-

dow distingue un doble plano en el concepto de proyección: el primero, el de las preocupaciones del narrador y de su audiencia sobre el cuento; el segundo, la proyección de las preocupaciones de los personajes en la propia historia. Lindow (11), a partir del análisis del *Cuento del Rey serpiente*, considera este segundo plano inadmisibles. El mecanismo de proyección, para Lindow, solo puede establecerse entre elementos pertenecientes a la realidad, nunca a la ficción del cuento. Bajo esta crítica, lejos de ser un aspecto meramente metodológico, subyace el cuestionamiento de la idea de la autoría de los cuentos planteada por Holbek. Si los personajes y las situaciones de los cuentos son transposiciones de la realidad llevadas a cabo con absoluta responsabilidad y control por parte del narrador, entonces, este doble plano que establece Lindow carece de sentido. Y no hay nada en la tesis estudiada que haga pensar lo contrario. La proyección que los personajes de los cuentos puedan hacer de sus preocupaciones en la historia será un estadio distinto del proceso de proyección de las preocupaciones del narrador y la audiencia, pero formarán parte de ellas. Tendrán, por lo tanto, la misma consistencia y validez las unas y las otras en cuanto responden al mismo fenómeno de conversión de la realidad al cuento. Más tarde se ahondará en el problema de fondo que provoca esta crítica y que va más allá del cuestionamiento de uno de los siete mecanismos del lenguaje simbólico.

Una crítica similar es la que sostiene Francisco Vaz da Silva, que critica en Holbek su desprecio por las representaciones culturales que se dan en el cuento, apuntando al poco peso que en el danés tiene el concepto de *alomotivos* de Dundes como causa de esta carencia. La crítica de este investigador, por contra, no ofrece razones suficientes como para despreciar la base freudiana que sigue Holbek, tal como señala Lindow (12). Francisco Vaz da Silva acepta que lo maravilloso del cuento lleve a acontecimientos y sentimientos del mundo real, pero tiene como reduccionista una interpretación, como la de Holbek, que no profundice en las representaciones metafísicas que subyacen en esa realidad. Eso le lleva a afirmar que «los

cuentos de hadas son simbólicos pero sus significados no son triviales» (Vaz da Silva, 8). Parece evidente que para este autor las relaciones entre iguales, las establecidas entre miembros de ambos sexos y las tensiones surgidas entre distintas clases sociales son cuestiones muy prosaicas en las que ningún estudio debería entretenerse sino centrarse en los problemas trascendentes que, quizás, se esconden en los cuentos populares.

Existe otra corriente crítica, encabezada por Galit Hasan-Rokem e Isabel Cardigos, que partiendo del concepto de proyección consideran muy estricta la tesis de Holbek. Estos autores no comparten con Holbek la idea de lo maravilloso como un código simbólico sino como un lenguaje simbólico, sujeto entonces a reglas que han de tener en cuenta más lo literario. Hasan-Rokem reivindica a Lüthi frente a la sistematización de Holbek y apunta una razón que justifique esta interpretación, a su juicio, tan estricta de los elementos maravillosos: Holbek no da la suficiente importancia a la hibridación del cuento con otros géneros populares (Hasan-Rokem, 13). Respecto a la primera acusación, el propio Holbek deja claro en su trabajo que él entiende lo maravilloso como lenguaje y no como código. El cuento transmite sensaciones que difícilmente podrían ser manifestadas ni comprendidas a partir de una decodificación. Respecto al desinterés de Holbek sobre el solapamiento del cuento con otros géneros orales, la acusación supera la crítica a un aspecto concreto de la tesis y pone de manifiesto una incomprensión bastante grave por parte de quien la realiza sobre las propias características del género. El cuento contiene en ocasiones elementos e incluso muestras completas de otros géneros orales, como las canciones. Pero eso no puede interpretarse como un proceso de hibridación del género sino que de la constitución orgánica del cuento forma parte la incorporación de otros géneros. El cuento se caracteriza como género incorporando otros géneros populares que pierden como tal su categoría. Ese es uno de sus rasgos esenciales, y el narrador y su audiencia en la actualización del cuento lo saben. Un género oral se establece a partir de elementos que van más allá de los que los investigadores perciben en el texto. Hay unas

condiciones y una intención cuando se cuenta una historia que son las propias del género cuento, conocidas y asumidas por todos los componentes de su actualización, que hacen imposible la hibridación de géneros.

9.6. Italo Calvino

Quizás sea Italo Calvino la personalidad que aparezca de un modo más involuntario en un repaso de las teorías del cuento popular: no forma parte de una determinada tendencia de estudio ni se encuentran entre sus textos bases suficientes como para establecer un nuevo corpus teórico. Sus pensamientos sobre el género se recogen en no más de doscientas páginas, que contienen un conjunto de artículos realizados en distantes momentos de su vida literaria, obedeciendo muchas veces a compromisos editoriales. Y sin embargo, sus escritos muestran, con una coherencia admirable, un modo de afrontar los estudios folclóricos, que puede ser referente para la nueva etapa de estos estudios. La explicación de este fenómeno puede encontrarse en la propia condición de Calvino: él es un artista, un escritor que se acerca al enigma que rodea a los cuentos no como un investigador, como un técnico, sino como un creador. Esta diferencia con la nómina de estudiosos del género dota a sus observaciones de un carácter que alcanza a llenar huecos que los científicos literarios daban por inalcanzables. Un conocimiento minucioso del contenido de las teorías anteriores le permite caminar sobre terrenos sólidos; una fina intuición y su espíritu creador le hacen abrir expectativas de estudio sorprendentes.

El primer acercamiento de Calvino a los cuentos se produce en 1949, en un artículo a partir de la edición de la traducción al italiano de *Las raíces históricas del cuento* de Propp. En este breve trabajo, Calvino se muestra entusiasmado ante las vías de acceso que la etnografía soviética deja abiertas, de modo que los cuentos quedan como documentos capaces de transmitirnos datos sobre la vida en las comunidades de los primeros cazadores. Esta visión ambiciosa de las posibilidades que

el cuento popular ofrece se deja traslucir a lo largo de toda su labor investigadora. Para Calvino, el cuento sirve para explicar la vida en su totalidad, con independencia de que se vaya revisitando con distintas capas a lo largo de su historia.

Esta relación entre los cuentos y la vida provoca el interés de Calvino por el papel de los narradores y por el modo como actúan sobre la tradición para perpetuarla y recrearla. Esta doble función, dentro de la que se recoge el respeto por el material recibido y su actualización para resultar atractivo al auditorio, es la que pone en relación a Calvino con los autores mencionados en este capítulo. Pero la importancia de este factor, y su relación con el espinoso asunto de la «autoría» en los géneros de la tradición oral, no solo preocupa al Calvino teórico sino que se encuentra también muy presente en la no poco importante labor como recopilador. Desde 1953 hasta su publicación en 1956, Calvino trabaja en la selección y transcripción de doscientos cuentos del folclore italiano, guiado por la misma ambición que pudiera guiar la colección alemana de los Grimm o la rusa de Afanasiev. *Cuentos populares italianos* resulta ser no solo una deliciosa muestra del riquísimo folclore de las distintas zonas que constituyen Italia sino que también, a lo largo de las notas que acompañan a cada cuento, supone un ejemplo práctico de cómo trabajar con la tradición. Ayudado de su condición de escritor, lo explica con claridad en la siguiente afirmación:

El relato vale por lo que sobre él teje una y otra vez el que lo cuenta, por ese nuevo elemento que se le adhiere al pasar de boca en boca. Quise ser, también yo, un eslabón de la anónima e infinita cadena por la cual se transmiten los cuentos populares, eslabones que no son jamás puros instrumentos, transmisores pasivos, sino sus auténticos «autores». (40)

Su doble condición de teórico y creador aporta a la visión de Italo Calvino un horizonte obligadamente distinto al del resto de los investigadores. Sus reflexiones, ejemplificadas en su hermosísima recopilación de cuentos, advierten sobre los terrenos que siguen actualmente haciendo atractivo todo lo que rodea a este género y que a buen seguro van a marcar el rumbo de las investigaciones futuras.

CONCLUSIÓN

La elección de Italo Calvino para concluir este repaso a la historia de los estudios sobre el cuento popular supone toda una declaración de intenciones. Todo lo que simbólicamente representa el cambio de milenio y su arcana invitación a la regeneración sorprende a esta disciplina en plena forma y repleta de expectativas; porque si ha de haber una afirmación que encierre una verdad acerca de los cuentos populares, tras estos dos siglos de investigaciones, es que siguen guardando secretos. No obstante, todo síntoma de adanismo debería ser rechazado de plano: la no corta nómina de eruditos que forman parte de este repaso ha dejado a las generaciones posteriores un terreno por el que se puede pisar con confianza. Labores ingentes e inteligencias lúcidas puestas al servicio de un fenómeno literario que, tan solo doscientos años atrás, no era considerado sino como «cuentos de viejas». En ellos se encuentran reflejadas, además, todas las corrientes ideológicas que han recorrido Occidente en estos últimos dos siglos. Un repaso a la historia de los estudios de los cuentos es un repaso a la historia del pensamiento de los siglos XIX y XX. El momento actual es privilegiado y no solo por el obvio conocimiento de la herencia que han dejado todos estos sabios. Los avances en los intercambios y tratamientos de la información sitúan al investigador actual en una situación ventajosa respecto a todos los que le preceden. Sus experiencias, intuiciones, descubrimientos y fracasos deben constituir la base de los estudios que restan por llevarse a cabo.

De todos las corrientes de estudio repasadas son tres las que, por distintas razones, representan los puntos fundamentales de su evolución: los estudios románticos, el positivismo del norte de Europa y los planteamientos antropológicos. Sin los

primeros, nada de lo posterior hubiera ocurrido o, de hacerlo, de muy distinta forma. El movimiento romántico ha sido históricamente el único que ha sabido superar la contradicción del estudio académico, y consecuentemente elitista, de las producciones artísticas populares. Qué les movió a hacerlo es algo que solo interesa a los especialistas y, por eso, ha sido profusamente tratado en las páginas anteriores. Pero su máxima aportación es la revalorización de unas creaciones que, de no ser por su intervención, a buen seguro hubieran sido engullidas por el tiempo sin remedio. No solo el círculo de los Grimm, sino aquellos otros que, cegados por el impulso que habían cobrado estas piezas, se lanzaron a establecer conjeturas que el tiempo ha demostrado desatinadas. Sin el prestigio que las narraciones populares ganaron en este periodo, posiblemente la mayor parte de los estudios posteriores no se hubiera dado. Evidentemente, la mayor parte de las tesis que los románticos plantearon sobre los cuentos han ido cayendo con el paso del tiempo. Pero su espíritu, ese modo distinto de enfrentarse a la verdad, sí que puede seguir sirviendo de ayuda.

El segundo movimiento fundamental de los estudios del cuento es el positivismo recopilatorio y clasificador de la escuela finesa. Es esta otra corriente agotada, pero que lega un esfuerzo admirable de recuperación y ordenación del material sin el cual todo hubiera sido también muy distinto. Ya se ha hablado más arriba de los méritos y carencias de este tipo de aproximación, a la que se critica tanto como se utiliza, en ocasiones por los mismos individuos. Pero los *Índices* de Aarne, de Thompson y de Uther han sido y seguirán siendo con absoluta seguridad instrumentos de trabajo para los investigadores futuros del cuento. Sus tesis, más que erradas, han resultado cortas, limitadas por el escrutinio del material, que después legaron. Es el suyo un esfuerzo enciclopédico, con unos medios tan distintos a los actuales, que producen por encima de todo un sentimiento de admiración.

El tercer grupo, el que corresponde a los estudios antropológicos aplicados a la literatura popular, y a diferencia de los

dos anteriores, no ha agotado sus posibilidades. Poner los cuentos en relación con la vida es la apuesta de estos estudios amplios y heterogéneos, que acercan al investigador a otras muchas disciplinas que enriquece y de las que se enriquece. Bajo sus múltiples perspectivas, estos estudios han ido consolidando una serie de hallazgos que crean la expectativa del acercamiento a la verdad. De alguna manera, los más acertados de estos planteamientos metabolizan lo mejor de las dos corrientes mencionadas: un espíritu con confianza en la posibilidad de conocimiento y un rigor alejado de las interpretaciones poco fundamentadas. Estas escuelas aportan el tercer elemento esencial, que es la realidad que se esconde y que da sentido a los cuentos.

Quizás, el mejor tributo que se les puede brindar a todas estas generaciones de investigadores interesados en los fenómenos de la literatura popular es el de obtener de ellos las bases más sólidas posibles para las futuras incursiones. Han sido ya mencionadas y analizadas las muchas disputas surgidas entre los distintos investigadores del género: los positivistas frente a los románticos; contra aquellos, los antipositivistas, y estos entre sí. Unas polémicas que, se intuye, surgen la mayoría de las veces del convencimiento en lo que se defiende y que, bien entendidas, ayudaron a impulsar la historia de estos estudios; otras veces, las menos, parecen esconder motivaciones menos dignas. Con todo, sí que queda al concluir su repaso la sensación del enfrentamiento continuo y el pensamiento de que, en el futuro, las relaciones entre las distintas perspectivas deberían cambiar, hacerse más conciliadoras, preocuparse más por la integración de las ideas que por la invalidación de las precedentes. Quedarse, por ejemplo, con la ambición interpretadora de Müller antes de con sus dudosas conclusiones o con la enorme labor de Benfey antes de con sus resultados. Valorar la intuición de aquellos que dieron en la psique humana, en la sociedad o en la raza con elementos aprovechables para entender los cuentos; apreciarla más que su burdo intento de intentar explicarlos *exclusivamente* atendiendo a la psique humana, la sociedad o la raza.

Un paso previo importante para alcanzar ese estado ideal es el de admitir la particularidad de estos estudios. Porque el cuento folclórico, y el resto de los géneros que constituyen la literatura popular, han de ser estudiados bajo una disciplina distinta a la empleada, por ejemplo, para la literatura culta. Una disciplina en continuo trasvase de información con la historia, con la antropología, con la psicología, con la teoría literaria y con todas aquellas áreas de conocimiento que puedan aportar datos o ideas. Consciente de que el modo de transmisión y el lugar que ocupa cada uno de los géneros en cada una de las sociedades que les han dado uso los dotan de unas particularidades únicas, que exigen un modo especial de interpretación.

Concretando, podrían plantearse tres premisas que sirvieran de base para el futuro de los estudios del cuento: la necesidad de una visión universal y global del fenómeno, la invalidez de las aproximaciones ahistóricas y la imposibilidad de establecer esquemas mecanicistas. Todos los planteamientos atomistas que han ido surgiendo a lo largo de este repaso adolecen de la misma bisonñez, de la misma cortedad de miras. El estudio de la literatura tradicional ha de huir de las aproximaciones particularistas y aspirar a un entendimiento total de su forma y su desarrollo. Lo mismo cabe decir respecto a los planteamientos que desdeñaron la importancia de la historia en los cuentos. El cuento popular es un género en continuo movimiento, cambiante, que en su propia naturaleza no admite un estudio sin su desarrollo. Como quien pretende ver un largometraje fotograma a fotograma, así resulta la visión de aquellos investigadores que desdeñaron la importancia del tiempo como un incómodo compañero de viaje. El cuento tiene que ser estudiado como es, variable, siempre como hecho y posibilidad. Y siempre en relación con la sociedad de la que formó parte y el pensamiento que le fue dotando de sus distintas formas. En un sentido similar, hay que olvidarse de estructuras fijas que permitan la comodidad de la clasificación y de los sistemas. El propio carácter de los géneros y del pensamiento que reflejan rechazan el mecanicismo.

Todo esto no quiere decir que el conocimiento que puede obtenerse bajo estas premisas no tenga permitido el acceso a todos los misterios que siguen por resolverse respecto a los cuentos. Bien al contrario: los mayores grados de escepticismo respecto a lograr resultados interesantes han aparecido cuanto mayor ha sido la presencia del particularismo, el ahistoricismo y el mecanicismo en las investigaciones. A un fenómeno universal, histórico y proteico hay que enfrentarse con un espíritu ambicioso, que esté dispuesto a tomar los cuentos como son.

El futuro de estos estudios se muestra apasionante, lleno de retos y de posibilidades. Un correcto rumbo puede acercarnos de un modo antes impensable a formas literarias que nos lleven a los primeros tiempos del hombre, ahí donde se localizan muchas de sus acciones. Acceder a su pensamiento y al modo como este comenzó a buscar en la literatura uno de sus modos más hermosos de expresión supone, innegablemente, un muy atractivo desafío. De conseguirse algún día, todos y cada uno de los nombres que recorren esta historia de las teorías de los cuentos lo habrán hecho posible.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti, *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung*, Helsinki, 1913 (FF Communications, 13).
- y Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale, a Classification and Bibliography*. 2.^a ed., Helsinki, 1961 (FF Communications, 184).
- ACEVEDO MARTÍNEZ, Cristóbal, *Mito y conocimiento*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- ADLER, Alfred, y Colin BRETT, *Comprender la vida*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- AFANASIEV, Alexandre Nikoláievich, *Cuentos populares rusos*, 3 vols., Madrid, Anaya, 1983.
- *El pájaro de fuego y otros cuentos populares rusos* (trad. y ed. E. BOULATOVA, E. de BEAUMONT y J. M. PEDROSA), Oíartzun, Sendoa Editorial, 2000.
- AMOR RUIBAL, Ángel María, *Los problemas fundamentales de la filosofía comparada: su historia, su naturaleza y sus diversas relaciones científicas*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2005 [1904-1905].
- ANDERSON, Walter, *Kaiser und Abt*, Helsinki, 1923 (FF Communications, 42).
- ANGUERA, Blanca, «El psicoanálisis», en *La psicología en la primera mitad del siglo XX* (ed. Dolores SAIZ ROCA), E-books, Editorial UOC, 2002, 74-107.
- AUZIAS, Jean-Marie, *Les clefs pour le structuralisme*, París, Seghers, 1971 [1967].
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1974 [1965].
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI de España, 2001 [1970].
- *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005 [1957].
- *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005 [1966].

- BAUSINGER, Hermann, «Acerca de los contextos», *Serie de folklore*, 1 (1988), 17-28.
- BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux (Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen age)*, 7.^a ed., París, Librairie Honoré Champion Editeur, 1969.
- BEN-AMOS, Dan, «Hacia una definición de folklore en contexto», en *Performance, arte verbal y comunicación* (eds. Cristina SÁNCHEZ CARRETERO y Dorothy NOYES), Oiartzun, Sendoa Editorial, 2000, 35-53.
- BERGAIGNE, Abel, *La Religión Vedique d'après les hymnes du Rig-Veda*, 4 vols., París, E. Bouillon, 1878-1897.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1999.
- BOAS, Franz, *La mentalidad del hombre primitivo* (trad. Marta R. García), Buenos Aires, Almagesto, 1922 [1911].
- *El arte primitivo* (trad. Adrián Recinos), México, Fondo de Cultura Económica, 1947 [1927].
- BRAUNSTEIN, Néstor A., «Edipo vienés», en *El discurso del psicoanálisis* (ed. Néstor A. BRAUNSTEIN), México, Siglo XXI editores, 2003 [1986].
- BRAVO MOLINA, Carlos Ramiro, «La construcción de las ciencias sociales: Claude Lévi-Strauss», *Revista de Ciencias Humanas*, 16 (1998). Disponible en www.inoamerica.org/teoria/levi_strauss1.htm.
- BREMOND, Claude, «Le message narratif», *Communications*, 4 (1964), 4-32.
- «Posterité américaine de Propp», *Communications*, 11 (1968), 148-164.
- «The Morphology of the French Fairy Tale: The Ethical Model», en *Patterns in Oral Literature* (eds. Heda JASON y Dimitri SEGAL), The Hague, Mouton de Gruyter, 1977, 49-76.
- y Jean VERRIER, «Afanassiev et Propp». *Littérature*, 45 (1982), 61-78.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- CALVINO, Italo, *De fábula* (trad. César Palma), Madrid, Siruela, 1998 [1988].
- CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios*, 4 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1991-1992.
- *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

- CARDIGOS, Isabel, *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*, Helsinki, 1996 (FF Communications, 260).
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 [1944].
- CAZENEUVE, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972.
- COMPARETTI, Domenico, *Edipo e la mitologia comparata*, Pisa, Tipografía Nistri, 1867.
- COURTES, Joseph, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, París, P.U.F., 1986.
- COX, George William, *The Mythology of the Aryan Nations*, Whitefish, Kessinger Publishing Co, 2004 [1870].
- D'ANCONA, Alessandro, *La Leggenda di Vergogna e la Leggenda di Giuda*, Bolonia, Gaetano Romagnoli, 1869.
- DAN, Ilana, «The Innocent Persecuted Heroine: An Attempt at a Model for the Surface Level of the Narrative Structure of the Female Fairy Tale», en *Patterns in Oral Literature* (eds. Heda JASON y Dimitri SEGAL), The Hague, Mouton, 1977, 13-30.
- DELCOURT, Marie, *Oedipe ou la légende du conquérant*, París, Librairie E. Droz, 1944.
- DEMOULE, Jean-Paul, «Destin et usages des Indo-Européens», *Mauvais temps*, 5 (1999). Disponible en www.anti-rev.org/textes/Demoule99a.
- DEVEREUX, George, «Why Oedipus Killed Laius», *International Journal of Psychoanalysis*, XXXIV (1953), 132-141.
- DÍAZ GONZÁLEZ VIANA, Luis, *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la «invención» de la cultura popular*, Oiartzun, Sendoa, 1999.
- DOLLERUP, Clay, *Tales and Translation: The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- DORSON, Richard, «Introduction», en *Folklore and Folklife*, Chicago, University of Chicago Press, 1972, 1-50.
- «The African Connection», en *African Folklore in the New World*, University of Texas Press, 1977.
- «Teorías folklóricas actuales», en *Introducción al folklore* (ed. de Guillermo MAGRASSI y Manuel María ROCCA), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978, 91-137.

- DUMÉZIL, Georges, *Mito y epopeya*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- DUNDES, Alan, «From Etic to Eric units in the Structural Study of Folktales», *Journal of American Folklore*, 75 (1962), 95-105.
- *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, 1964, 19 (FF Communications, 81).
- «The Devolutionary Premise in Folklore Theory», *Journal of the Folklore Institute*, 6 (1969), 5-19.
- «African and Afro-American Tales», en *African Folklore in the New World*, Austin, University of Texas Press, 1977.
- «The Symbolic Equivalence of Allomotifs in the Rabbit-Herd (AT 570)», en *Parsing through Customs: Essays by a Freudian Folklorist*, Madison, University of Wisconsin Press, 1980.
- «Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective», *Journal of American Folklore*, 104 (1991), 202.
- y Carl R. PAGTER, *Urban Folklore From the Paperwork Empire*, Austin, American Folklore Society, 1975.
- DURAND, Gilbert, *Mitos y sociedades: introducción a la metodología* (trad. Sylvie Nante), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003 [1996].
- DURKHEIM, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa* (trad. Ana Martínez Arancón), Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, 5.ª ed., Barcelona, Labor, 1983.
- «Sagrado y profano. Conclusiones», en *Cosmos, hombre y sacralizad. Lecturas dirigidas de Antropología religiosa* (eds. Marco V. RUEDA y Segundo E. MORENO), Quito, Ediciones Abya-Yala, 1995, 9-21.
- «Encuentro con C. G. Jung», *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 2005 [1952].
- ESPINOSA, Aurelio, *Cuentos populares españoles*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-1947.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., «La religión de los primitivos», en *La Religión des Primitifs à travers les théories des anthropologues*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1971, 195-256.
- *Ensayos de antropología social*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- FAGES, J. B., *Historia del psicoanálisis después de Freud*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1977.
- FELDMAN, Carol Fleisher, «Metalenguaje oral», *Cultura escrita y oralidad*, (eds. David OLSON y Nancy TORRANCE). Barcelona, Gedisa Editorial, 1995. 71-94.

- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso* (trad. Alberto González Troyano), Barcelona, Tusquets Editores, 1987.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*. 8.^a ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1922].
- FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- FROMM, Erich, «The Oedipus Complex and the Oedipus Myth», en *The Family: Its Function and Destiny* (ed. Ruth ANSHEN), Nueva York, Harper & Bros, 1949, 334-358.
- *El lenguaje olvidado: introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Buenos Aires, Hachette, 1972 [1951].
- FUNK, Rainer, y Erich FROMM, *el amor a la vida: una biografía ilustrada*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.
- GAIDOZ, Henri, «Comme quoi M. Max Müller n'a jamais existé: étude de mythologie comparée», *Méhusine*, 2-73 (1884).
- GAY, Peter, *Freud: una vida de nuestro tiempo*, Barcelona, Editorial Paidós, 1990 [1988].
- GOETHE, J. G., *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba Editorial, 1999 [1811].
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, «La teoría medievalista de Paul Zumthor, a la luz de su última obra», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 1 (1982), 221-226.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Jorge A., *Sociología de las culturas subalternas*. Mexicali, UABC, 1990.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos, *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julius, «La description de la signification et la mythologie comparée», *L'Homme*, 4 (1963), 5-18.
- *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987 [1966].
- y Joseph COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (trad. Enrique Ballón y Hermis Campodónico), 2 vols., Madrid, Gredos, 1990 [1979].
- GRIAULE, Marcel, y Germaine DIETERLEU, *Le renard pâle: I, Le Mythe cosmogonique*, París, Institut d'Ethnologie, 1965.
- GRIMM, Jacob, y Wilhelm GRIMM, *Cuentos infantiles y del bogar*, Madrid, Mandala, 1992.
- *La mujer del musgo y otras leyendas alemanas* (trad. y ed. Belén ALMEIDA y José Manuel PEDROSA), Oiartzun, Sendoa, 2000.

- GRIMM, Jacob y Wilhelm GRIMM, *Cuentos tradicionales I* (ed. Olga DRENNER), Buenos Aires, Longseller, 2005.
- *Cuentos del Niño y del Hogar* (ed. Miriam MERCHÁN), Quito, Libresa, 2006 (Colección Antares).
- GUNKEL, Herman, *The Legends of Genesis*, Nueva York, Schocken, 1964.
- HASAN-ROKEM, Galit, «Aurora boreal: transformaciones de las teorías clásicas del folclore nórdico» (trad. Flora Losada), *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 17 (2002), 33-46.
- HAVELOCK, Erik, *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2008 [1986].
- HAYS, H. R., *Del mono al ángel*, Barcelona, L. Caralt, 1965.
- HERDER, Johann Gottfried, *También una filosofía de la Historia* (trad. Manuel Velázquez Mejía), Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000 [1773].
- HERNÁNDEZ BRAVO DE LAGUNA, Juan, «Los nacionalismos políticos: una indagación sobre su naturaleza y su desarrollo histórico», *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, 10 (2001), 19-28.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, «Hacia una poética del cuento folclórico», *Revista de Literaturas Populares*, 6-2 (2007), 371-392.
- HOLBEK, Bengt, *Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective*, Helsinki, 1998 [1987] (FF Communications, 239).
- HONKO, Lauri, «Four Forms of Adaptation of Tradition», *Studia Fennica*, 26 (1981), 19-33.
- HÜRLIMANN, Bettina, *Tres siglos de literatura infantil europea* (trad. Mariano Orta Manzano), Barcelona, Editorial Juventud, 1968 [1959].
- HYMES, Dell, «La naturaleza del folklore y el mito del sol», en *Performance, arte verbal y comunicación* (eds. Cristina SÁNCHEZ CARRETERO y Dorothy NOYES), Oiartzun, Sendoa Editorial, 2000, 55-73.
- JAKOBSON, Roman, «On Russian Folktales», en *Russian Fairy Tales* (comp. Alexandre Afanasiev), Nueva York, Pantheon Books, 1973.
- JAMES, E. O., *Historia de las religiones* (trad. María Luisa Belseiro), Madrid, Alianza Editorial, 1956 [1985].
- JARVIS, Shawn, «Trivial Pursuit? Women Deconstructing the Grimmian Model in the Kaffeterkreis», *The Reception of Grimms' Fairy Tales:*

- Responses, Reactions, Revisions* (ed. Donald Haase), Detroit, Wayne State University Press, 1993.
- JOLLES, André, *Las formas simples*, Santiago de Chile, Universitaria, 1972 [1930].
- JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1984.
- «Acerca de la psicología del pícaro», en *Obras Completas*, vol. 9/1, Madrid, Editorial Trotta, 2002 [1954].
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972.
- KERENYI, Karl, «Del origen y del fundamento de la mitología», en C. G. JUNG y K. KERENYI, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, 15-42.
- KIRK, G., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y en otras culturas*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- KÖNGAS, E. K., y P. MARANDA, «Structural Models in Folklore», *Midwest Folklore*, 12 (1962), 133-192.
- KRAPPE, Alexander Haggerty, *The Science of Folklore*, Nueva York, Norton, 1963 [1930].
- LANG, Andrew, *Myth, Ritual and Religion*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2003 [1886].
- LAPLANCHE, J., y J. B. PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- *Antropología estructural* (trad. Eliseo Verón), Barcelona, Paidós, 1995.
- «La estructura y la forma. Reflexiones acerca de una obra de Vladimir Propp», en *Antropología estructural II*, México, Siglo XXI, 2001, 113-141 [1979].
- LÉVY-BRUHL, Lucien, en *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957 [1922].
- LINDOW, John, «Transforming the Monster: Notes on Bengt Holbek's Interpretation of Kong Lindorm», en *Telling Reality: Folklore Studies in Memory of Bengt Holbek* (ed. M. CHESNUTT), Copenhague y Turku, 1993.
- «Response to Francisco Vaz da Silva, 'Bengt Holbek and the Study of Meanings in Fairy Tales'», *Cultural Analysis 2000*, 1 (2000), 11-12.

- LÖNROT, Elias, *Kalevala* (trad. Joaquín Fernández), Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- LORD, Albert, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University, 1964 [1960].
- y Milman PARRY, *Serbo-Croatian Heroic Songs*, Cambridge-Belgrado, Harvard University Press and Serbian Academy of Sciences, 1954.
- LÜTHI, Max, *The European Folktale: Form and Nature*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 [1947].
- MALINOWSKI, Bronislaw, *The Foundations of Faith and Morals*, Londres, Oxford University Press, 1936.
- *Estudios de Psicología primitiva*, Buenos Aires, Paidós, 1963.
- *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1994.
- MARETT, Robert Ranulph, *The Treshold of Religion*, 2.^a ed., Londres, Methuen, 1914 [1909].
- MARTOS NÚÑEZ, Eloy, *La poética del patetismo (Análisis de los cuentos populares extremeños)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1988.
- MARX, Carl, «El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado», en *Obras escogidas*, vol. 2, Madrid, Akal, 1975, 177-345 [1884].
- MARZAL, Manuel M., *Historia de la antropología indigenista. México y Perú*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993.
- MELETINSKI, Eliazar, *El mito* (trad. Pedro López Barja de Quiroga), Madrid, Akal, 2001 [1976].
- MÜLLER, Max, «Prefacio», en *Upanishad (Libros Sagrados de Oriente)*, vol. 1. Disponible en www.sacred-texts.com/hin/upan/index.htm [1879].
- *Mitología comparada*, Madrid, Edicomunicación, 1988.
- NOIA CAMPOS, Camiño, *Contos galegos de tradición oral*, Vigo, Nigra Tea, 2002.
- NOYES, Dorothy, «Introducción: Sociedad y estudios de folklore en USA», en *Performance, arte verbal y comunicación* (eds. Cristina SÁNCHEZ CARRETERO y Dorothy NOYES), Oiartzun, Sendoa Editorial, 2000, 19-32.
- OLALLA REAL, Ángela, *La magia de la razón (Investigaciones sobre los cuentos de badas)*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- OLRIK, Axel, *Principles for oral narrative research*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992 [1921].

- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de las palabras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997 [1982].
- PALERM, Ángel, *Historia de la Etnología: Tylor y los profesionales británicos*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.
- PAREDES, Américo, y Richard BAUMAN eds., *Towards New Perspectives in Folklore*, Austin, University of Texas Press, 1972.
- PEDROSA, José Manuel, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1995.
- PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, París, Robert Laffont, 1981.
- PROPP, Vladimir, *Edipo a la luz del folklore* (trad. Caro López), Madrid, Fundamentos, 1982 [1980].
- *Las raíces históricas del cuento* (trad. José Martín Arancibia), Madrid, Fundamentos, 1987 [1974].
- *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1998.
- y Claude LÉVI-STRAUSS, *Polémica Claude Lévi-Strauss & Vladimir Propp*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- RAMOS, Rosa Alicia, *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988.
- RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- RICOEUR, Paul, «La grammaire narrative de Greimas», en *Actes Sémiotiques. Documents de Recherche du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, II*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1980.
- *Tiempo y narración. Volumen II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 2002 [1995].
- RIES, Jules, *Lo sagrado en la historia de la Humanidad* (trad. Antonio Gabriel Rosón), Madrid, Editorial Encuentro, 1989.
- RODARI, Gianni, *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Hogar del libro, 1985 [1973].
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, <http://cs.articleusweb.com/servlet/SirveObras/platero/05819430979403040757857/index.htm>.
- ROHEIM, Geza, *The Eternal ones of the Dream*, Nueva York, International University Press, 1945.

- ROSALDO, M., *Context and metaphor in Ilongot oral tradition*, Cambridge, Universidad de Harvard, 1971.
- SAVARD, R., «La faim et la mort», en *Destins d'Amérique. Les Autochtones et nous*, Montreal, l'Hexagone, 1979, 45-57.
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, 1985.
- SEBILLOT, Paul, *Gargantua dans les traditions populaires*, Actilia Multimedia, 2007 [1883].
- SILVA, Francisco Vaz da, «Bengt Holbek and the Study of Meanings in Fairy Tales», *Cultural Analysis 2000*, 1 (2000), 3-10.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, París, P.U.F., 1981.
- SMITH, William Robertson, *Lectures on the religion of the semites*, Londres, Adam and Charles Black, 1894.
- STANNER, W. E., «On Aboriginal Religion», *Oceania*, 30-33 (1960-1963).
- SYDOW, Carl von, «Folktale Studies and Philology - Some Points of View», en *The Study of Folklore* (ed. Alan Dundes), Englewood Cliffs NJ, Prentice Hall, 1965, 219-243 [1948].
- TAPPAN MERINO, José Eduardo, *Epistemología y psicoanálisis*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma, 2004.
- TATAR, María, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- TAYLOR, Archer, «A Classification of Formula Tales», *Journal of American Folk-Lore*, 46 (1933), 10-45.
- TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, San Juan de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico (UPR), 1989.
- THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Fol. Literature. A Clasificación of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols. Bloomington, Indiana University, 1955-1958.
- *El cuento folklórico* (trad. Angelina Lemmo), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972 [1946].
- TYLOR, Edward Burnett, *Antropología*, Madrid, Ed. Ayuso, 1973 [1881].
- *Cultura primitiva*, 2 vols, Madrid, Ed. Ayuso, 1977-1981 [1871].
- UTHER, Hans-Jörg, «Classifying folktales. The Third Revision of the Aarne-Thompson Tale Type Index (FTC 184)», *FFN*, 20 (2000), 11-13.

- UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, 2004 (FF Communications, 284-286).
- VALVERDÚ, Jaume, *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, E-books, Editorial UOC, 2008.
- VAN GENNEP, Arnold, *La formación de las leyendas* (trad. Guillermo Escobar), Barcelona, Alta Fulla Editorial, 1982 [1910].
- *Los ritos de paso* (trad. Juan Ramón Aranzadi Martínez), Madrid, Alianza Editorial, 2008 [1909].
- VANSINA, Jan, *La tradición oral*, Barcelona, Labor, 1968 [1965].
- VERNANT, J. P., «Razones del mito», en *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1943.
- VOLOSKY, Linda, *Poder y magia del cuento infantil*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995.
- VON FRANZ, Marie Louise, *An Introduction to the interpretation of fairy tales* (ed. Hillman JAMES), Nueva York, Spring Publications, 1982.
- *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*, Barcelona, Ed. Luciérnaga, 1990 [1980].
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. 2: *El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1973 [1955].
- WINDLING, Terri, «Show, Glass, Apples: The store of Snow White», *Realms of Fantasy* 6 (5) 87, 2000, 26-32.
- WUNDT, Wilhelm Maximilian, *Elementos de psicología de los pueblos*, Barcelona, Alta Fulla Editorial, 1990.
- ZIPES, Jack, *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*, New Cork, Routledge, 1988.
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. EL ROMANTICISMO Y LOS GRIMM.....	11
1.1. ¿Por qué aquí y ahora?	13
1.1.1. Movimiento romántico	14
1.1.2. Nacionalismo.....	18
1.1.3. Comparatismo.....	21
1.1.4. Literatura infantil.....	24
1.1.5. <i>Autoría</i> de los cuentos	28
1.2. Bio-bibliografía de los Grimm.....	34
1.3. Teoría de los Grimm sobre los cuentos	38
1.4. Conclusión.....	42
2. MITOLOGÍA COMPARADA	45
2.1. La importancia de lo indoeuropeo.....	47
2.2. Componentes de la mitología comparada	47
2.2.1. La corriente alemana.....	49
2.2.2. Corrientes heterodoxas.....	50
2.3. Bio-bibliografía de Max Müller	52
2.3.1. Los textos sagrados	53
2.4. Ideas de la mitología comparada.....	54
2.4.1. Análisis de Selene y Endimión.....	56
2.4.2. Teoría sobre los cuentos	58
2.5. Crítica a la mitología comparada	59
2.6. Conclusión.....	63
3. LOS CUENTOS SEGÚN SU ORIGEN.....	65
3.1. La atracción por los orígenes	67
3.2. La crítica de Joseph Bédier	68
3.3. El origen de los cuentos.....	69
3.4. La escuela indianista	71
3.4.1. Silvestre de Sacy	71
3.4.2. Theodor Benfey.....	72

3.4.3. Teoría sobre los cuentos	73
3.4.4. Los <i>apóstoles</i> de Benfey	76
3.5. El pambabilonismo	79
3.6. Panegiptismo y la escuela megalítica.....	81
4. LA ANTROPOLOGÍA Y LOS CUENTOS	83
4.1. Un cambio importante	85
4.2. Evolucionismo psicologista.....	86
4.2.1. E. B. Tylor.....	88
4.2.2. James Frazer.....	89
4.2.3. Otros componentes.....	92
4.2.4. Crítica al evolucionismo	93
4.2.4.1. Difusionismo	93
4.2.4.2. Franz Boas.....	94
4.2.4.3. Animismo y mana	96
4.2.5. Conclusión	97
4.3. Antropología social	98
4.3.1. Lucien Lévy-Bruhl	99
4.3.2. Émile Durkheim	102
4.3.3. Bronislaw Malinowski	103
4.3.4. Ernst Cassirer.....	105
4.4. Teoría sobre los cuentos	107
4.4.1. La importancia de los géneros.....	108
4.4.2. Los estados inferiores	112
4.4.3. La poligénesis.....	113
4.5. Estudios sobre los cuentos.....	114
4.6. Conclusión.....	120
5. ESCUELA HISTÓRICO-GEOGRÁFICA.....	123
5.1. Las técnicas de ordenación.....	125
5.2. Teoría sobre los cuentos	126
5.2.1. El origen de los cuentos.....	126
5.2.2. La difusión de los cuentos.....	127
5.2.3. Tipos y motivos	129
5.2.3.1. Las leyes de Olrik.....	131
5.2.4. Los géneros populares	132
5.2.5. El significado de los cuentos.....	138
5.3. Componentes de la escuela.....	139
5.3.1. Elias Lonröt y Julius Krohn.....	139
5.3.2. Los índices de Aarne	141
5.3.3. Walter Anderson.....	142
5.3.4. El índice de Thompson.....	143
5.3.5. El índice de Uther	146

6. VLADIMIR PROPP: EL ESTRUCTURALISMO.....	149
6.1. Reflexiones sobre Vladimir Propp.....	151
6.2. <i>Morfología del cuento</i>	154
6.2.1. Edición y difusión.....	155
6.2.2. Los dos primeros capítulos.....	157
6.2.3. Funciones de los personajes.....	159
6.2.4. Ajustes y nexos entre funciones.....	170
6.2.5. Las esferas de acción.....	171
6.2.6. Últimos capítulos.....	173
6.3. Las transformaciones de los cuentos.....	178
6.4. Aportación de Meletinski.....	179
6.5. Recepción de <i>Morfología</i> en Occidente.....	181
6.6. Polémica entre Lévi-Strauss y Propp.....	185
6.7. Visiones sobre el cuento.....	188
6.7.1. Algirdas Greimas.....	188
6.7.2. Roland Barthes.....	190
6.7.3. Claude Bremond.....	191
6.7.4. Otras aportaciones.....	192
7. PROPP: MARXISMO Y ANTROPOLOGÍA.....	197
7.1. Mitología y antropología en Marx.....	199
7.2. Estudios en la Europa oriental.....	200
7.3. Propp tras <i>Morfología del Cuento</i>	204
7.3.1. «El árbol mágico sobre la tumba».....	205
7.3.2. «La risa ritual en el folklore».....	208
7.3.3. «Edipo a la luz del folklore».....	210
7.3.4. «Lo específico del folklore».....	215
7.3.5. <i>Las raíces históricas del cuento</i>	218
7.3.5.1. El valor de los ritos.....	221
7.3.6. <i>Las fiestas agrarias rusas</i>	222
7.4. Eleazar Meletinski.....	223
7.5. Conclusión.....	226
8. EL SIMBOLISMO PSICOLÓGICO.....	229
8.1. La humillación del psicoanálisis.....	231
8.2. Psicoanálisis: Sigmund Freud.....	233
8.2.1. El Complejo de Edipo.....	235
8.3. Componentes del psicoanálisis.....	237
8.3.1. Otto Rank.....	237
8.3.2. Geza Roheim.....	238
8.3.3. Erich Fromm.....	239
8.4. La relación entre Freud y Jung.....	240

8.5. Psicología analítica: Carl Gustav Jung.....	242
8.5.1. La teoría de los arquetipos	243
8.5.2. Mitología y cuentos.....	245
8.6. Componentes de la psicología analítica	246
8.6.1. Joseph Campbell	247
8.6.2. Marie Louise Von Franz.....	248
8.7. Bruno Bettelheim	251
8.7.1. La literatura según Bettelheim.....	253
8.7.2. Una interpretación de los cuentos	255
8.8. Conclusión.....	257
9. EL CUENTO COMO ACTO COMUNICATIVO	259
9.1. La importancia de la <i>performance</i>	261
9.2. Paul Zumthor	262
9.3. Vansina y Ong. Estudios en España	264
9.4. Los <i>Jóvenes Turcos</i>	267
9.5. Bengt Holbek	269
9.5.1. Los estudios del cuento.....	270
9.5.2. La propuesta de Holbek.....	280
9.5.3. Valoraciones de su obra	288
9.6. Italo Calvino	291
CONCLUSIÓN.....	293
BIBLIOGRAFÍA	301



C. S. I. C.

Hace miles de años que los cuentos folclóricos existen, pero solo doscientos que son estudiados como manifestación cultural y artística. Este trabajo se plantea qué llamó la atención de aquellos primeros eruditos y por qué, y cómo, las principales ideologías de las dos últimas centurias han prestado atención a estas narraciones populares. La historia de los estudios sobre el cuento es un reflejo de las conquistas y las incertidumbres del pensamiento humano en estos últimos dos siglos. Y un aviso de que esos relatos encierran todavía una información valiosa acerca de lo que fue el hombre y de lo que es.

