

hacia una poética del cuento folclórico

ÁNGEL HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Instituto "Aljada" de Murcia

Para establecer las leyes del cuento popular como género diferenciado dentro de la llamada literatura oral, es decir, para elaborar una poética del cuento popular hay que analizar tanto el nivel del enunciado como el de su enunciación. La complejidad de un estudio completo del cuento popular es un hecho evidente, ya que al nivel del enunciado y al de la enunciación corresponden, respectivamente, el análisis del hecho literario y de su contexto etnológico, es decir, el fenómeno de la narración, de los narradores y receptores, y la acción misma de contar (Pop, 1970: 124). Al emprender el ambicioso proyecto de elaborar una poética global y totalizadora del cuento popular, no podemos limitarnos a enumerar una serie más o menos completa de rasgos formales que caractericen el género, sino que debemos intentar en todo momento explicarlo en relación con el contexto comunicativo en que se produce, o sea, que habremos de atender a un complejo entramado de factores sin los cuales el cuento popular no podría entenderse.

Lejos de pretender ofrecer una solución definitiva a tan vasto problema, me contentaré con esbozar cuáles son los elementos que debemos tener en cuenta para caracterizar eso que llamamos cuento folclórico.

Consideremos en primer lugar el aspecto de la emisión del cuento y las condiciones en que se produce. Cómo es el narrador de cuentos, en qué condiciones desarrolla su labor y ante quién, qué función desempeñan los cuentos dentro de la comunidad en que se transmiten, por qué y cómo el cuento se transforma después de cada recitación, son algunas de las múltiples preguntas que nos planteamos desde el principio.

Y desde el principio nos asaltan las dudas. Pues, si por un lado parece inapropiado concebir el cuento popular como el resultado de una mente creadora individual, ya que la noción de autor individual no se aviene con la de la tradición oral, por otro lado, sin embargo, no se le puede

negar al narrador de cuentos la condición de artista oral que, partiendo de una herencia recibida, aporta su estilo personal y puede introducir modificaciones que a su vez son codificadas por la comunidad. Podríamos explicar la labor, a la vez tradicional e innovadora, del narrador de cuentos recurriendo a la distinción saussureana de lengua y habla: la herencia recibida por el narrador (equiparable al concepto de lengua) es modificada por el uso individual que este hace de ella (equiparable al concepto de habla).

Prada describe atinadamente cómo realiza su labor el buen contador de cuentos:

El cuento tradicional, lejos de ser, como pretendían los románticos, el fruto de un esfuerzo colectivo, es, en realidad, el difícil resultado de un acto de creación individual. Lo que la tradición lega al narrador es apenas el esquema básico del relato, el argumento, aquello que todo miembro de una comunidad sabe y es capaz de transmitir, tenga o no dotes para narrar. Cuando un narrador de talento cuenta una historia, la recrea a medida que la va narrando sobre la base de este esquema previo. Y aunque este le viene dado por la tradición, el narrador, como cualquier artista, moldea su obra de un modo singular, identificándose con el cuento y entretejiendo en él rasgos de su propia personalidad (1999: 27).

Esa aparente dicotomía entre tradicionalidad y originalidad individual en la transmisión de los cuentos se solventa si tenemos en cuenta que el cuento, como cualquier género de transmisión oral, integra elementos rígidos, estables, que hereda de la tradición, con otros elementos más fluidos y móviles. Estos últimos pueden variar de una narración a otra dependiendo del narrador, que improvisa cada vez a partir de diferentes procedimientos mnemotécnicos como el uso de fórmulas tradicionales, enumeraciones o cadenas verbales (Simonsen, 1984: 40).

De las características y rasgos de los narradores orales ofreceremos alguna información. Así, Ramos (1988: 54), refiriéndose al ámbito gallego, opina que son pocos los buenos narradores y comparten características que los distinguen del resto: “constatamos que los informantes son locuaces y extrovertidos y que derivan verdadera satisfacción de contar

relatos". Sólo los mejores narradores cuentan largos cuentos de ficción, ya que la longitud y relativa complejidad de estos obliga a desplegar una mayor agilidad mental y fluidez verbal que la que se necesita para relatar leyendas o chistes. Observa también la investigadora alguna diferencia tanto en la disposición de narrar como en la amplitud del repertorio entre hombres y mujeres. Por ejemplo, en las mujeres suele haber mayor reticencia a la hora de contar, y en su repertorio predominan las leyendas (Ramos, 1988: 55).

Por otro lado, todo buen narrador debe mantener en vilo el interés del auditorio, y para ello utiliza diversos recursos extra-verbales, como los que Ramos (1988.: 58-63) enumera:

- Efectos auditivos: uso de onomatopeyas, diferencias de acentuación y matizaciones de la voz para enfatizar una palabra clave, caracterizar a un personaje o manifestar los cambios en los personajes, sus reacciones, estado de ánimo y motivaciones.

- Efectos visuales: gestos corporales, expresiones faciales que dramatizan la acción y cualquier otro efecto teatral usado por el narrador.

Estos recursos son mucho menos frecuentes en la leyenda, ya que la función primordial del género es informar, y no entretener como el cuento.

Más información sobre estas cuestiones nos la ofrece Martos Núñez (1988: 198), quien se refiere al ámbito extremeño:

- El contador de cuentos era un "especialista" dentro de las tradiciones orales, es decir, no toda persona desempeñaba esa función sino que tenía que dominar un repertorio y unas habilidades.

- Debía aunar el memorismo a la improvisación, es decir, compaginar los motivos obligados, el prototipo del cuento con los motivos libres, las posibles adiciones, contextualizaciones, etc.

- A diferencia del cantador de coplas, quien canta ante el pueblo, o con él, en grupos mayores, el narrador de cuentos actúa sobre todo en familia, en el recogimiento de la casa, por la medianoche.

- A diferencia también del cantador de coplas, que canta especialmente en los festejos y en las celebraciones, y que canta igualmente en relación con los diversos ciclos folclóricos anuales (ciclo de Navidad, Mayo, etc.), el contador de historias actúa en toda época, si bien determinados

tipos de cuentos (v. gr. de aparecidos, fantasmas...) se prestaban a ser contados en "Tosantos".

Apalategi (1987: 79) habla, en el ámbito de la literatura popular vasca, de los rasgos que definen al contador de cuentos y que lo diferencian del cantador de coplas. Según él, el *kontuzaharlari* (narrador de cuentos) "cuenta en las noches largas de invierno, en reuniones donde se queman castañas, se desgranar mazorcas de maíz", mientras que el *bertsolari* canta sobre todo en festejos. Otra característica del contador de cuentos es que dramatiza su narración y aúna memorismo e improvisación (lo que también hace el cantador de coplas).

Tan importante como las características del narrador de cuentos son los lugares y ambientes donde tales relatos se transmiten. Frente a lo que se ha venido afirmando desde la época romántica, la literatura oral no es una emanación espontánea del *pueblo*, considerado como un vasto cuerpo indiferenciado. Al contrario, está fuertemente anclada en un contexto social y cultural preciso, y no existe ni se transmite sino mediante un sistema de instituciones de transmisión oral más o menos complejas. En nuestros días, sin embargo, la práctica de la narración oral ha ido quedando confinada a los niños, bien dentro de la familia o bien en la escuela, por lo que resulta difícil acceder a esas reuniones populares, tan comunes en otro tiempo, en las que la gente se reunía para contar o escuchar historias. Si a este dato evidente añadimos que los recolectores de cuentos tradicionales generalmente no han considerado interesante transmitirnos sus experiencias y contactos personales en este campo, llegaremos a la conclusión de que esta importantísima faceta de la cultura oral resulta bastante desconocida para nosotros.

Pese a esta escasez documental conservamos algunos testimonios valiosos que nos pueden dar una idea acerca de cómo eran y se desarrollaban las reuniones familiares y vecinales donde se narraban los cuentos. Explica al respecto Simonsen (1984: 35-36) que las situaciones en que se transmitían los relatos tenían como modelo general una reunión vecinal donde el narrador tomaba la palabra. A diferencia de los medios de comunicación actuales, la transmisión tradicional de los cuentos era controlada directamente por la comunidad. La transmisión se llevaba a cabo según un sistema del que dependían tres factores principalmente:

- 1) El “cuadro” de la reunión: lugar, estación, hora, ocasión.
- 2) La selección de participantes: sexo, edad, oficio.
- 3) El repertorio temático de los cuentos.

Si bien los testimonios escritos acerca de tales reuniones no son muy abundantes, podemos encontrar alguno. Por ejemplo, el novelista leonés Luis Mateo Díez se refiere en varios de sus libros a determinadas ceremonias llamadas *filandones*, habituales en su tierra hasta hace poco tiempo, en las que se comentaban sucesos del día y de la vida cotidiana entremezclados con cuentos y romances orales. Mateo Díez recreó novelescamente un filandón en su narración *Relato de Babia*, V, y lo ha descrito en otros libros. También lo ha descrito Carlón:

El *filandón* consiste en una reunión vecinal a la cual la gente concurre, o concurría, porque ya es una tradición extinguida. El escenario habitual era el de la cocina. Allí, al amor de la lumbre y dentro de la tradición clásica de contar cosas, se desarrollaba una velada, concretamente el filandón, que se celebraba nocturnamente después de la cena y preferentemente en veladas invernales. En contraposición a esta reunión nocturna existía una vespertina que se llamaba “el calecho” y que se hacía después de ordeñar (Carlón, 1984: 137).

El nombre de *filandón* deriva de *hilar*, porque las mujeres realizaban esta tarea mientras ellas, los mozos y los viejos del lugar contaban todo tipo de historias, reales o ficticias. Estas reuniones son propias de lugares castigados por duros inviernos, como ocurre en el norte peninsular, donde se hace necesario entretener las largas noches al calor de la lumbre y de la conversación.

Menéndez Pidal (1953: II, 369-370) también evocó y describió con vigor estas reuniones:

En toda esta región norteña, cuando las faenas del campo y de la matanza se han acabado, desde noviembre hasta marzo, se reúnen los vecinos en una o varias casas del pueblo, las mujeres para hilar, los hombres para algún trabajo de cestería, de madreñas o de ruedas de carro. En la amplia cocina los viejos se sientan junto al fuego, las mozas arrimadas a la pared, de pie, para hilar con más soltura; los mozos rondan el pueblo

cantando, y visitando varios hilanderos. Cuando la conversación decae, se lee la vida de un santo o una novela, pero preferentemente se abre paso la tradición, con cuentos o con cantos.

En los lugares más cálidos del sur, sin embargo, las reuniones vecinales se realizaban en plena calle, muchas veces en verano, cuando el frescor de la noche invita a los vecinos a salir de sus casas y sentarse junto a la entrada, formando pequeños corrillos en los que, además de mencionar a los ausentes, se contarían chistes, cuentos y leyendas. Esta costumbre aún se conserva en los pequeños pueblos meridionales.

En definitiva, podemos concluir, después de haber aducido estos testimonios sobre distintos lugares de España, que el buen contador de cuentos es un experto que domina a la perfección la técnica de su oficio, dispone de un amplio abanico de recursos verbales y extra-verbales para captar la atención del auditorio y, a diferencia de los comunicadores de otros géneros de la literatura oral cantada, se desenvuelve en un ámbito familiar y privado, aunque está probado que tradicionalmente ha habido reuniones vecinales que desarrollaban un ritual repetido de convivencia en el que se incluía el canto y la narración como elementos fundamentales para el entretenimiento y la transmisión de conocimientos y valores culturales, que aseguraban la cohesión social de la comunidad.

Las transformaciones del cuento

El cuento folclórico está sujeto continuamente a cambios, como todo ser viviente. Thompson (1972: 552-553) enumera las causas más frecuentes de las variaciones que se producen en la transmisión de los cuentos, que resumo a continuación:

- Olvidar, agregar o multiplicar un detalle (usualmente por tres).
- Ensartar dos o más cuentos juntos o sustituir parte de un cuento por otro, sobre todo al final. Los cuentos breves de animales y trucos de pícaros están particularmente expuestos a la aglutinación en un relato más largo.
- Especialización de un rasgo general o generalización de uno especial (por ejemplo, gorrión por pájaro o al revés).

– Intercambio de papeles entre los personajes: el astuto puede pasar a estúpido o viceversa.

– Sustitución de personajes: seres humanos como personajes del relato son sustituidos por animales o al revés.

– Narración en primera persona, como si el narrador fuera el protagonista (esto ocurre más frecuentemente en las leyendas).

– Adaptación a nuevos ambientes, lugares o tiempos: se reemplazan costumbres y objetos no familiares por otros, o se sustituyen elementos arcaicos por otros modernos.

W. Anderson establece lo que llama “ley de corrección propia”, que explica el hecho de que un cuento permanezca esencialmente estable a pesar de que sus detalles cambian todo el tiempo. Bajo la aparente variedad, el armazón básico (el “tipo”) se mantiene constante en las diferentes transmisiones orales. Esto puede deberse a que cada narrador de un cuento lo ha oído varias veces y casi siempre a diferentes personas, por lo que tiende a construir una versión ideal que resume las oídas y que, por tanto, prescinde de detalles superfluos o elementos que no están en la mayoría de las versiones (Anderson, citado en Thompson, 1972: 553-554).

Propp (1981: 163-164) estudió también las transformaciones históricas experimentadas por el cuento maravilloso. Habla de las formas fundamentales del cuento y de las formas secundarias o derivadas. La forma fundamental está ligada al origen del cuento, que tiene su fuente en la vida. Pero el cuento maravilloso refleja muy poco la vida corriente. Y así, las formas fundamentales del cuento, vinculadas a antiguas ceremonias religiosas e iniciáticas de las religiones arcaicas, son sustituidas, con el paso del tiempo, por otras posteriores, que aluden a ellas mediante símbolos.

Propp sugiere los siguientes criterios:

1. La interpretación maravillosa de una parte del cuento es anterior a la interpretación racional.
2. La interpretación heroica es anterior a la interpretación humorística.
3. La forma aplicada lógicamente es anterior a la forma aplicada de una manera incoherente.
4. La forma internacional es anterior a la forma nacional.

Seguidamente describe Propp los procedimientos mediante los cuales se transforman los elementos del cuento maravilloso, o de cualquier cuento, que a continuación resumo:

- Reducción: se explica por el olvido, que indica la poca actualidad del cuento en un medio, en una época o en un narrador.

- Amplificación: la forma fundamental está ampliada y completada con detalles.

- Deformación: es frecuente en el cuento maravilloso, que está en regresión.

- Inversión: la forma fundamental se transforma en la opuesta.

- Intensificación y debilitamiento: concierne solamente a las acciones de los personajes.

- Sustitución interna: un elemento del cuento sustituye a otro.

- Sustitución realista: un elemento fantástico es sustituido por otro tomado de la vida cotidiana.

- Sustitución confesional: la religión contemporánea desplaza a la antigua.

- Sustitución por superstición y sustitución arcaica (son muy raras).

- Sustitución literaria: no es habitual, pues el cuento es un género tan resistente, que otros géneros literarios rara vez lo afectan.

- Modificaciones de origen desconocido: en su mayor parte son creaciones del narrador.

- Asimilaciones: reemplazo incompleto de una forma por otra de manera tal, que se produce una fusión de ambas. Puede ser interna, realista, confesional, literaria y arcaica, pero estas dos últimas aparecen muy raramente (Propp, 1981: 164-174).

Como se ve, estos investigadores realizan un inventario de procedimientos de transformación de los cuentos, pero dejan sin resolver la pregunta fundamental: ¿por qué un cuento se transforma? La respuesta es compleja, pero Martos Núñez (1988: 27) ayuda a resolverla cuando define el concepto de “contextualización” aplicándolo al cuento popular: “La contextualización podría ser definida como el mecanismo de adaptación de los cuentos a diversos entornos culturales en que van siendo reelaborados”. De este modo el narrador pretende acercar el cuento a sus oyentes cuando lo sitúa en un ambiente y con unos tipos conocidos por el auditorio, aunque se mantienen en la estructura profunda del relato sus antiguos actantes y funciones.

Los procedimientos de contextualización que describe Martos Núñez y que a continuación resumo son los siguientes:

– Adición a los motivos obligados del cuento de una serie de motivos libres que se extraen del ambiente en que se narra el cuento. Es lo que podríamos llamar aderezos costumbristas: atributos del héroe, carácter de las pruebas, tono sentimental, moralejas, etc.

– Principio de lateralidad: los motivos libres se introducen más fácilmente en las zonas “laterales” del cuento, es decir, al principio y al final de la historia, y mucho menos en la parte central del relato. Esto se debe a que el inicio y el final son las zonas donde el narrador puede alterar con más libertad algunos elementos sin que repercutan gravemente en el encadenamiento de las acciones. Es en la presentación o marco del cuento donde el narrador hace el mayor esfuerzo por adaptar la trama al entorno de su auditorio.

– Investimiento temático: los actantes y las funciones se adaptan al marco social donde se transmite el cuento (por ejemplo, el héroe es un pícaro, o la tarea difícil consiste en arar un gran campo).

– Asimilación: cuando una función adquiere un valor que no tenía originariamente (por ejemplo, las pruebas superadas por el héroe se asimilan a empresas de elevación de su rango social, por lo que ya no tienen el carácter simbólico, que tenían anteriormente, de adquisición de poderes mágicos o fuerza sobrenatural para reparar la fechoría).

– Desplazamiento del *leitmotiv*: el motivo fundamental del cuento queda desdibujado o banalizado, y se subrayan motivos secundarios.

– Permutación de papeles actanciales: intercambio de papeles entre el héroe y la heroína, de modo que esta es sustituida por un hombre.

– Adición de un sentido explícito o implícito al cuento (Metatextos): es muy corriente desde el siglo XVIII, cuando Perrault y otros dieron a los cuentos de hadas un sentido moralizante que nunca antes habían tenido. Los escritores realistas españoles (Fernán Caballero, Coloma, etc.) adaptaron también cuentos populares y les aplicaron moralejas que nada tenían que ver con los cuentos.

– Inversión del desenlace: por ejemplo, algunos cuentos terminan trágicamente porque el narrador, influido por una literatura seudorromántica y sensiblera, le ha proporcionado a su historia un tono melodramático.

– Comarcalización: lugares y costumbres del pueblo se integran en la trama. Se trata de un procedimiento extremo y poco frecuente de contextualización (Martos Núñez, 1988: 29-40).

Mediante estos recursos el cuento (si está bien dicho) se transforma en cada transmisión, pero mantiene su estructura fundamental, actantes y funciones. Como vuelve a decir Martos Núñez (1988: 44) “un buen narrador tradicional debe aunar *memorismo* (retener el cuadro de motivos obligados) e *improvisación* (capacidad de adecuar la trama a motivos propios del entorno)”, (subrayados en el original). En algunos casos puede ocurrir, sin embargo, que dos versiones reportadas en una misma zona difieran grandemente en los detalles y motivos. La explicación puede estar en (además de las diferencias estilísticas que aporte cada narrador) la focalización que se realice hacia unos motivos en detrimento de otros (por ejemplo, mayor atención a motivos estáticos como la descripción de los atributos extraordinarios del héroe o, por el contrario, a motivos dinámicos que narren detalladamente sus hazañas).

La recepción del cuento

Antes se ha afirmado que el cuento popular no puede entenderse ni explicarse sin el concurso de dos polos activos de la comunicación, emisor y receptor, quienes participan de un código cultural común que les permite entenderse y compartir las experiencias narradas en el cuento. El narrador, también queda dicho, acomoda en todo momento su discurso a las necesidades de su auditorio, contextualiza los elementos heredados de la tradición oral y los adapta a su comunidad y momento histórico. De ahí surgen las transformaciones que experimenta el cuento durante el tiempo, transformaciones que, sin embargo, casi nunca afectan al armazón argumental básico del relato.

Pero como el cuento es un acto comunicativo, forzosamente habremos de tener en cuenta las características del acto de la recepción. El cuento popular ha sido poco estudiado desde el punto de vista de la teoría de la interpretación; no obstante, nos surgen dos preguntas básicas que es necesario intentar responder:

- 1) ¿a quiénes iba dirigido el cuento?;
- 2) ¿cómo interpreta el destinatario el texto recibido?

La primera pregunta se refiere al tipo de personas a las que van dirigidos los cuentos populares. Parece que la identificación entre cuento popular y cuento infantil está arraigada en nuestra mentalidad, lo que sin duda es una de las causas de esa poca estimación que en nuestra cultura se tiene por este género popular, que se suele considerar literatura para niños o personas de escasa instrucción, cuya falta de espíritu crítico les haría creer con total naturalidad en las maravillas que narran los cuentos.

Desde luego que los mecanismos del género del cuento popular están dispuestos para que el receptor acepte sin complicaciones las maravillas que allí se van a relatar. Digámoslo con las palabras de Pisanty (1995: 45):

Las “reglas del juego” del género del cuento popular prevén un lector ingenuo que acepte sin ningún malestar la pacífica coexistencia de lo natural y lo sobrenatural [...] en el cuento. Determinados dispositivos formales, como la ausencia del uso de la primera persona o la simplificación de las relaciones entre los elementos del texto, tienen la función de alentar este tipo de lectura ingenua.

¿Corroborra este razonamiento la idea de que el cuento popular es un género destinado sobre todo a los niños? En absoluto. En primer lugar, porque no todos los cuentos son maravillosos, sino que hay muchos de contenido realista que un niño de poca edad no podría entender; en segundo lugar, porque el adulto puede aceptar las convenciones de un género literario si está familiarizado con él, por lo que no le resultará difícil introducirse en el mundo del cuento, como, por ejemplo, puede hacerlo también en el de otros géneros altamente codificados como el de la novela policíaca. Es decir, las aventuras relatadas en el cuento son reales para el niño, mientras que para el adulto son simplemente verosímiles, ya que responden a los tópicos específicos de un género literario. Y ya se sabe que la verdad literaria vale tanto (o más) que la otra.

En realidad, los destinatarios del cuento popular han sido tradicionalmente tanto los adultos como los niños. ¿Cómo se ha pasado enton-

ces a la concepción actual que ve el cuento popular como sinónimo de cuento infantil? Según Pisanty (1995: 56),

el desplazamiento de la destinación del cuento, del público adulto al exclusivamente infantil, es un fenómeno bastante reciente en la historia del género. Hasta el siglo XVII [...] el cuento era una forma de entretenimiento tanto para adultos como para niños, o, más bien, la actual distinción entre mundo adulto y mundo infantil aún no había tomado pie.

En la sociedad medieval no existía conciencia de la infancia como etapa con características propias en la vida de las personas. Se pensaba simplemente que el niño era un adulto pequeño, y de ahí que no se considerara necesaria una educación apropiada para esa edad. Sin duda, la causa principal de esta desatención a la infancia estaría en las duras condiciones de subsistencia que tenían que soportar las familias hasta bien entrada la era moderna, que obligaba a las personas a asumir responsabilidades adultas desde edad muy temprana.

Ahora bien, en el siglo XVIII empieza a advertirse un cambio de mentalidad en lo que al cuidado de la infancia se refiere, aunque sólo entre la burguesía, clase que disfruta de una mayor comodidad material. Y así, "en el siglo XVIII los padres burgueses empezaban a interesarse activamente en la educación de sus hijos y a considerar la infancia como una fase crucial de la vida" (Pisanty, 1995: 57). Es la época en que aparecen, por ejemplo, los escritos de Rousseau, que muestran la preocupación de los ilustrados por la educación infantil. Sin embargo, esa preocupación no afecta a los campesinos, quienes, hacinados en miserables chabolas, hacen testigos a sus hijos de las relaciones sexuales matrimoniales y los obligan a realizar los mismos trabajos de los adultos. En esta situación precaria es normal que la educación se considere un lujo propio de los ricos.

Pues bien, los campesinos adultos encuentran en el cuento popular un remedio para evadirse de las miserias cotidianas y, a la vez, un modelo que haga comprensible para un analfabeto el mundo absurdo y cruel en el que vive. Por otro lado, los burgueses, merced al prestigio de la cultura impresa, menosprecian el cuento popular, que consideran apropiado para las clases sociales inferiores, pero, paradójicamente, lo

utilizan como lectura para sus hijos, si bien convenientemente desprovisto de todo aquello que se estime dañino para los niños. Es en este momento cuando el cuento popular pasa a ser considerado literatura para niños o analfabetos. Piénsese que en el XVII aparecen los cuentos de Perrault, primera antología de cuentos populares destinada a los niños, aunque el autor manifiesta una evidente ambigüedad en los textos, que admiten una doble lectura infantil y adulta, ambigüedad que puede mostrar cómo el proceso descrito de desplazamiento del cuento popular del público adulto al infantil todavía no ha concluido. Será en el XIX, sobre todo con la colección de los Grimm, cuando el cuento popular se instale definitivamente entre las lecturas clásicas infantiles.

La segunda pregunta antes planteada era la de cómo interpreta el cuento popular su destinatario. Ya hemos dicho que es posible la lectura ingenua, es decir, la del niño (o adulto) que cree firmemente en la veracidad de los hechos narrados. La otra posibilidad es la de que el oyente acepte la historia narrada como verosímil y entonces la interprete a su manera. Ahí el receptor interviene activamente en el proceso de creación del texto pues puede realizar lecturas personales que en ocasiones no tengan nada que ver con el sentido originario del cuento.

A diferencia de lo que siente el lector de literatura fantástica, que no sabe cómo situarse exactamente ante los sorprendentes hechos narrados, el receptor del cuento popular asume con naturalidad los prodigios, porque los siente reales o, al menos, como convenciones propias de un género literario. El extraño mundo que aparece en el cuento no es en ningún caso motivo de malestar o incomodidad para el lector, sino que muy al contrario actúa como estímulo de su deseo de superar los obstáculos que la vida interpone ante la voluntad individual. Lejos de inquietar, el cuento proporciona una sensación de bienestar espiritual al lector que, junto al héroe, ha derrotado a sus adversarios y ha obtenido la recompensa prometida. Por eso todos los cuentos terminan felizmente, pues de no ser así, ese efecto tranquilizador no sería posible. El cuento es el mundo de la esperanza.

Además, el cuento cumple una serie de funciones sociales como entretener, enseñar, mantener la cohesión social y la cultura de un lugar (Pinon, 1965: 48-49). Y porque forma parte de nuestras vidas, el cuento pasa a la conciencia, filtrándose por el tamiz de los sentimientos y expe-

riencias vitales de cada uno. Entonces lo utilizamos de forma personal y lo adaptamos a nuestros deseos. Lo malo es cuando de una lectura personal pretendemos inferir toda una interpretación simbólica del cuento. La consecuencia es que, como dice Pisanty (1995: 11), “muchísimas de las lecturas adultas del cuento representan unas claras desviaciones respecto de las intenciones más manifiestas del texto”. Mas no hay que olvidar que entonces se está *usando* el texto y no *interpretándolo* según la voluntad del receptor. De ahí que ciertas interpretaciones del cuento popular caigan en el puro disparate, porque se asientan sobre unos supuestos que no están en el texto, sino en la mente del receptor. ¿Tienen algo que ver los cuentos con los movimientos de la luna o de los astros, con las pulsiones reprimidas del inconsciente o con antiquísimos ritos iniciáticos, por citar algunas de las interpretaciones que sobre ellos se han hecho? Posiblemente no, pero los hombres han vertido en todo tiempo sobre estos relatos sus inquietudes y necesidades espirituales, lo que permite que en ellos podamos leer la historia del espíritu humano. En esta capacidad demostrada por atraer y a la vez liberar los sentimientos e impulsos humanos, no se aprecian diferencias entre el cuento popular y las obras clásicas de la literatura escrita.

El estilo del cuento

Procede ahora definir (si fuera posible) cuáles son los rasgos formales que, de modo general, caracterizan a todas las especies del cuento folclórico.

G. Jean (1988: 17-28) señala que las constantes más universales y generales de los cuentos son:

1) Su carácter de *relatos*, es decir, un tipo de enunciado objetivo (la personalidad del sujeto que habla no se manifiesta) que utiliza la tercera persona narrativa y los tiempos verbales del pretérito indefinido y el imperfecto.

2) El hecho de que se desarrollen en un pasado no precisado.

3) Su carácter “cerrado”, es decir, que no ofrecen ninguna posibilidad de prolongaciones factuales (aunque su índole acumulativa permite en algunos casos que se puedan añadir episodios indefinidamente).

4) La ausencia de profundidad o de interioridad de los personajes.

5) Su constante de potencialidad oral; es decir, los cuentos (incluidos los literarios) no adquieren pleno sentido hasta que son referidos oralmente.

Por otro lado, Lüthi (1982: 3) explica el poder sugestivo de los cuentos como consecuencia de su peculiar forma artística, que es precisamente la que los singulariza y distingue de otras especies narrativas populares. Esta forma del cuento permanece estable y no depende del contenido. Efectivamente, debajo de su aparente simplicidad, la estructura formal del cuento popular dispone de unos mecanismos narrativos de evidente funcionalidad que atraen inmediatamente la atención del receptor hacia la historia que está escuchando. Veamos por qué.

Algunos críticos han relacionado el cuento, en lo que se refiere a su génesis y recepción, más con la poesía lírica que con otros géneros en prosa como la novela o la novela corta. Contrariamente a lo que se ha acostumbrado a pensar, entre cuento y novela caben diferencias mucho más sustanciales que la de la mera extensión del texto. En efecto, en el cuento no hay digresiones ni personajes secundarios, sino que el argumento es lo fundamental; por eso, el cuento ha de captar la atención del lector desde la primera línea, mientras que una novela puede aburrirnos al principio pero interesarnos más adelante.

Dice Baquero (1974: 52), principal valedor de esta teoría, que las características de “condensación, instantaneidad, compacidad emocional y estética” que definen al cuento son las que lo relacionan con la poesía. En efecto, “el cuento suele herir la sensibilidad de un golpe, puesto que también suele concebirse súbitamente, como en una iluminación” (Baquero, 1974: 49), por lo que tanto en el momento de su creación como en el de su recepción se parece bastante a la poesía.

Aunque el citado investigador se refiere al cuento literario, creo que sus conclusiones pueden extenderse también al cuento popular, pues este, aun en los casos de largos cuentos maravillosos que contengan multitud de episodios, presenta igualmente los rasgos de intensidad, concentración y economía expresiva.

Tampoco ha sido habitual relacionar al cuento folclórico con el género dramático y, más concretamente, con la tragedia. Esta asociación entre dos géneros aparentemente tan distantes la lleva a cabo Martos Núñez, quien los pone en relación considerando la carga patética que ambos

contienen y estudia sus recursos expresivos, propios de lo que él llama la “poética del patetismo”.

Lo patético está definido desde Aristóteles como un acontecimiento trágico que provoca dolor y desesperación, pero que, paradójicamente, libera al espectador de sus angustias y miedos, que de otro modo no podrían expresarse libremente (Aristóteles denomina este fenómeno como “catarsis” o purificación). Ahora bien, “lo patético está ligado a la composición misma del cuento popular” (Martos Núñez, 1988: 20), pues todas las acciones del protagonista lo sitúan al borde del desastre (la muerte) y, por tanto, conmueven al receptor. El comienzo poco prometedor del héroe, su lucha contra el adversario, la impostura de un falso héroe..., son continuos obstáculos que sólo la voluntad ciega del personaje puede superar y que lo llevan, en la apoteosis final, a la definitiva sublimación y a la recompensa. Además, lo patético se configura sobre continuas oposiciones (héroe / falso héroe, fechoría / reparación de la fechoría, combate / victoria, etc.), que fundamentan el desarrollo del cuento y también de la tragedia. Sólo el final feliz del cuento frente al desastroso de la tragedia marcaría diferencias nítidas entre ambos géneros, que sin embargo coincidirían en sus propósitos.

Los cuentos de humor, sin embargo, manifiestan intenciones y utilizan procedimientos expresivos muy diferentes de los del cuento “patético”. Es lo que el mismo Martos Núñez (1988: 22) llama “poética de la comicidad”, la cual “se acomoda mejor a las formas breves del relato del *folktale* que a los cuentos complejos o largos”, ya que este tipo de cuentos se caracteriza por su economía expresiva. Lo que importa es el motivo central del relato, que suele ser una réplica ingeniosa o graciosa. Todo lo demás, los antecedentes y consecuencias de la acción principal, apenas tiene importancia.

El cuento de humor desarrolla, por tanto, una serie de episodios íntimamente relacionados y a menudo paralelos. Esto explica que en él no aparezcan fórmulas de conclusión, habituales en los cuentos de magia. Así lo expresa Ramos (1988: 25-26):

Al no haber complicación ni desviación argumental, el oyente se da cuenta de que ha llegado el final del cuento cuando el episodio llega a su desenlace [...]. En un *Märchen* se necesitaría una manera más explícita

de indicar que el relato ha terminado, puesto que el mismo incidente puede dar raíz a otra serie de aventuras.

De este modo queda claro que el uso de fórmulas de conclusión en los relatos de héroe responde a la necesidad estructural de dejar cerrado el relato y no al mero capricho o gusto del narrador. Estas fórmulas tradicionales juegan un papel esencial en el cuento. Van frecuentemente rimadas o, al menos, aliteradas y son recitadas o declamadas en un tono distinto, e incluso a veces se cantan.

Pero volviendo a los rasgos formales presentes en todo tipo de cuentos, Axel Olrik (en Thompson, 1972: 577-578) establece lo que él llama "leyes épicas" de la narración popular:

1. Un cuento no comienza con la parte más importante de la acción y no termina abruptamente. Hay una introducción pausada, y el relato continúa más allá del clímax hasta un punto de quietud o estabilidad.
2. Las repeticiones están presentes en todas partes [...]. Esta repetición es en su mayor parte triple [...].
3. Generalmente sólo hay dos personas en una escena a un tiempo. Aun si hay más, sólo dos de ellas son activas simultáneamente.
4. Caracteres contrastantes se encuentran: héroe y villano, bueno y malo.
5. Si aparecen dos personas en el mismo papel, están representadas como pequeñas o débiles. A menudo, son gemelas y al obtener poder pueden convertirse en antagonistas.
6. El más débil o el peor de un grupo resulta ser el mejor [...].
7. La caracterización es simple. Sólo se mencionan las cualidades que afectan directamente al relato: no se insinúa que las personas del cuento tengan ninguna otra vida.
8. La trama es simple, nunca compleja. Se relata un cuento a la vez. El llevar adelante dos o más subtramas es un signo seguro de literatura sofisticada.
9. Todo se maneja de la manera más simple posible. Las cosas del mismo tipo son descritas de la manera más parecida posible.

De este casi decálogo de Olrik podemos inferir que la simplicidad y unidad argumental son fundamentales en el cuento y en la narrativa popular en general. Sobre todo porque los cuentos concentran la atención

argumental en el personaje principal, al que no abandona la narración en ningún momento. Además, aunque los incidentes se multipliquen y haya un gran movimiento espacial, se consigue la unidad argumental mediante el paralelismo y las repeticiones, con las que el narrador amplía y rellena el esqueleto argumental. Las repeticiones pueden ser tanto de fórmulas o verbos introductorios (que permiten al narrador darse un tiempo para retomar el hilo del relato) como de secuencias completas. Pueden servir, en el caso de los cuentos maravillosos, para alargar el relato y aumentar así el clímax dramático y el "suspense"; o, en los cuentos de humor o de animales, para subrayar la simpleza del protagonista hasta su inevitable fracaso final. Sin embargo, las repeticiones son menos abundantes en los relatos realistas que en los maravillosos.

Otros rasgos estilísticos que podríamos destacar del cuento popular serían:

- Ausencia de descripciones. Para crear la impresión de que todo está dicho y que ningún fragmento de la realidad queda fuera del texto, en el cuento se mencionan de pasada objetos y personajes, pero no se describen.

- Uso de fórmulas y repeticiones propias de una cultura oral. El narrador combina a su gusto una serie de motivos que ha heredado de la tradición oral, por lo que su originalidad no debe buscarse en la introducción de elementos narrativos nuevos, sino en el modo en que los organiza para adaptarlos a la situación de comunicación actual.

- Falta de caracterización de los personajes, que actúan movidos por estímulos externos (deberes, consejos, ayudas, obstáculos), pero no por impulsos interiores. El relato oral se basa en la acción, por lo que no se aviene con la creación de personajes complejos, meditativos o contradictorios. Además, no hay perspectiva temporal: los personajes no envejecen.

- Total ausencia del uso de la primera persona narradora, ya que esta puede provocar dudas en el receptor acerca de la veracidad de los hechos narrados. La tercera persona omnisciente, en cambio, reduce las dudas sobre las inverosimilitudes del relato. En ocasiones, sin embargo, el narrador introduce la primera persona para presentarse como espectador que da fe de los sucesos narrados. Incluso, pero esto es menos frecuente, el narrador cuenta en primera persona, como si él fuera el protagonista de la aventura.

– Indeterminación de la estructura espacio-temporal, que sitúa al cuento en tiempos pretéritos y lugares alejados del mundo familiar de los personajes. Estos deben partir de la casa paterna y liberarse de los vínculos del parentesco para que la narración no parezca excesivamente enraizada en la realidad cotidiana. Sin embargo, cuando el cuento concluye se vuelve al inicial ambiente familiar (Pisanty, 1995: 36-42).

Por todo lo dicho, sería un grave error que estimáramos como grosero y pobre el estilo del cuento, pese a su aparente simplicidad. Por el contrario, el lenguaje del cuento ha conseguido tal grado de depuración y naturalidad que logra conmovernos desde el principio, pues nos traslada enseguida a un mundo mítico y primigenio, en el que parece que las palabras son lo mismo que las cosas que nombran y no sólo instrumentos referenciales de la realidad. El novelista Luis Mateo Díez ha definido perfectamente con su acendrado estilo estos rasgos de “pureza” y precisión lingüística del cuento popular:

La desnudez extrema del relato oral hace propicia la compaginación también extrema de la estructura narrativa del mismo y de las palabras en que se vierte: del cauce y de las aguas en que el relato navega. Algo que se relaciona con la potencia límite de esa desnudez, donde afloran en intensidad paralela las ideas narrativas y las palabras narrativas, coordinándose para encontrar un equilibrio tan primordial como directo e imprescindible. Podríamos decir que el equilibrio de la naturalidad (Mateo Díez, 1991: 37).

De todo lo dicho anteriormente se deduce que los personajes del cuento son tipos genéricos y no caracteres individualizados, que por lo tanto pueden trasladarse de un cuento a otro sin ninguna complicación. Carecen de mundo interior: dudas, pensamientos o sentimientos personales apenas si están esbozados. No presentan alteración alguna en su carácter y comportamiento, salvo el natural proceso de sublimación o degradación experimentados por el héroe o el antihéroe, respectivamente. En el cuento, una concepción ingenua y maniquea del mundo lo preside todo. No hay descripciones paisajísticas o ambientales, porque lo que interesa es la acción y el movimiento en estado puro. Tampoco hay diferencias nítidas entre personas, animales y objetos, ya que todos pueden

desempeñar las mismas acciones y se mueven en un mundo mágico donde lo maravilloso no se distingue de lo cotidiano.

En este sentido, J. Courtés (1986: 246), quien se propone elaborar una semántica del cuento maravilloso que determine el código subyacente en que este se fundamenta, realiza un análisis paradigmático de los personajes y motivos del cuento popular y llega a la conclusión de que son figuras estereotipadas, con independencia semántica parcial respecto de los textos concretos en que aparecen, que el narrador coge de la tradición, de igual modo que toma esquemas sintácticos y formulismos verbales. Y así, lo pertinente en todo análisis semántico de los cuentos sería averiguar por qué el narrador emplea tales o cuales motivos etno-literarios o figuras que, "*libérées de leurs contraintes habituelles, [...] seraient alors réellement disponibles pour des nouvelles organisations narratives et/ou sémantiques*".

Para corroborar lo afirmado, realiza el autor un análisis semiológico de los cuentos maravillosos pertenecientes al ciclo de la muchacha perseguida como *Cenicienta*, *Piel de Asno* o *Las Hadas*, según los títulos que Perrault les puso. Y así, llega a la conclusión, por ejemplo, de que los vestidos maravillosos que la niña lleva en varios de estos cuentos y que se describen como hechos de sol, luna y estrellas, constituirían motivos etnográficos que demostrarían el carácter "celestes" de la heroína. Relaciona además a la protagonista del cuento con la figura bíblica que aparece en el *Apocalipsis*, 12-1 (Courtés 1986: 109-116): "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de los pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas".

Así pues, parece que los personajes de los cuentos populares son figuras arquetípicas que la tradición pone a disposición del narrador (al igual que ciertas fórmulas o motivos argumentales) y que por tanto se trasladan con suma facilidad de unos relatos a otros.

Bibliografía citada

- APALATEGI, J., 1987. *Introducción a la historia oral*. Barcelona: Anthropos.
 BAQUERO, M., 1974. *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Columba.

- CARLÓN, J., 1984. *El filandón de S. Pelayo. Crónica de la primera película leonesa ordenada y puesta a punto por José Carlón*. León: Diputación Provincial.
- COURTÉS, J., 1986. *Le conte populaire: poétique et mythologie*. París: Presses Universitaires de France.
- JEAN, G., 1988. *El poder de los cuentos*. Trad. Caterina Molina. Barcelona: Pirene.
- LÜTHI, M., 1982. *The European Folktale: Form and Nature*. Pennsylvania: Institute for the Study of Human Issues.
- MARTOS NÚÑEZ, E., 1988. *La poética del patetismo (Análisis de los cuentos populares extremeños)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MATEO DíEZ, L., 1991. *Relato de Babia*. Madrid: Espasa Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., 1953. *Romancero hispánico*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- PINON, R., 1965. *El cuento folklórico (como tema de estudio)*. Trad. Susana Chertudi. Buenos Aires: Eudeba.
- PISANTY, V., 1995. *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.
- POP, M., 1970. "La poétique du conte populaire". *Semiotica*, 2.
- PROPP, V., 1981. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.
- PRADA, J. M., 1999. *Cuentos de las Tierras Altas escocesas recogidos por John Francis Campbel*. Madrid: Siruela.
- RAMOS, R. A., 1988. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.
- SIMONSEN, M., 1984. *Le conte populaire français*. París: Presses Universitaires de France.
- THOMPSON, S., 1972. *El cuento folklórico*. Trad. Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

*

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel. "Hacia una poética del cuento folclórico". *Revista de Literaturas Populares* VI-2 (2007): 371-392.

Resumen. El autor plantea cuáles son los supuestos básicos sobre los que se ha de establecer la poética del cuento folclórico, una poética que

englobe las múltiples facetas desde las que se ha de abordar el estudio de este género, que habrá de incluir necesariamente tanto el nivel del enunciado (el texto propiamente dicho) como el de la enunciación (características y condicionamientos del acto comunicativo: emisión, recepción y transmisión). Sólo así obtendremos una imagen cabal e integradora de lo que significa el cuento como género de la literatura oral.

***Abstract.** The author presents in this paper the basic assumptions to establish a theory or poetics of the folk tale. A theory which comprises the multifarious facets from which the study of this genre must be considered, including necessarily the level of the utterance (the text itself) and the level of the utterance act (the characteristics and determinations of the communicative act: its emission, reception and transmission). This is the only way we may get a proper and integral image of the folk tale's meaning as a genre of oral literature.*