

La aproximación crítica: El cuento popular y el cuento literario

La tarea del crítico literario es extraordinariamente delicada. Debe dar cuenta del objeto de estudio que se ha fijado, facilitar su comprensión, hacerlo inteligible. Para lograr este fin es necesaria una metodología rigurosa que permita captar el sentido de los textos, condición previa a cualquier interpretación que se pretenda.

En este trabajo nos vamos a ocupar de lo que se ha llamado tradicionalmente cuento y que yo, para evitar enojosas distinciones, prefiero denominar relato breve¹. A primera vista estas narraciones son muy variadas, pero se puede establecer una distinción que facilite el análisis. Encontramos, por un lado, algunos relatos pertenecientes a géneros muy codificados que se caracterizan por la repetición de la misma trama, por la misma distribución de los elementos de la intriga, que contienen incluso las mismas fórmulas repetitivas. Recordemos el comienzo de muchos cuentos: *érase que se era, érase una vez...* Este es el caso de la literatura oral, de la épica, de los cuentos populares que se transmiten de generación en generación y, más próximos a nosotros, de los relatos de ciencia-ficción, fotonono-

(1) Muchos son los críticos que se han ocupado del estudio de los cuentos. G. Lukacs, por ejemplo, los ha definido como «un limitado continuo» frente al «ilimitado discontinuo» de la novela. Cf. *La théorie du roman*, Paris, 1963. Para M. Baquero Goyanes «la brevedad es el rasgo más sobresaliente y característico del cuento». Vid. *¿Qué es el cuento?*, Ed. Columba, Col. Esquemas, Buenos Aires, 1967.

velas, novelas del oeste, de aventuras... El oyente —o lector— de estos relatos espera de antemano una reiteración de los mismos tópicos.

Pero existe otro tipo de narraciones que rompe los esquemas preestablecidos y destaca por su originalidad. Este es el caso de algunos cuentos de Clarín, Aldecoa, Edgar Allan Poe, Borges, etc., y, en general, de buena parte de lo que podemos denominar literatura culta. Dentro de este grupo —y en un deso de matizar al máximo— cabría diferenciar entre relatos sometidos a códigos que en cierto modo los predeterminan, como el realista y el naturalista en el s. XIX, el fantástico..., y una literatura más compleja, que surge y se consolida en este siglo, y que pretende ser irrepetible.

Ante esta variedad de relatos breves cabe preguntarse si resultará posible establecer un modelo teórico único que dé cuenta de todos y de cada uno de ellos. Si así fuera, este modelo tendría que ser muy general y es posible que, al querer abarcarlo todo, se diluyera en una abstracción vacua. Por otra parte, los modelos muy concretos —excesivamente detallistas— que se ciñen, por ejemplo, a un género, corren el riesgo de particularizar demasiado y no reflejar los modos de organización narrativa que rebasen ese género concreto.

No cabe duda de que el grado de complejidad de los cuentos y relatos breves que conocemos es muy diferente. Construir un modelo —un simulacro del objeto— que explique algunas características del cuento popular no parece difícil ya que se cuenta con un punto de partida importante: la repetición de elementos, un aire similar entre muchos de ellos. La dificultad surge con los relatos que llamamos literarios, los más elaborados.

La metodología estructural y generativa, que ha contribuido tan eficazmente al desarrollo de la lingüística en el presente siglo, nos puede proporcionar los medios para comprender lo que es un relato y para ver en qué se asemejan y en qué se diferencian los relatos populares y los relatos literarios.

El lingüista E. Benveniste² habla de niveles del lenguaje. Sostiene que los elementos de un determinado nivel de lengua sólo alcanzan su valor en el nivel superior en que se integran. Si se aplica la teoría de los niveles del lenguaje —con todas las reservas que este proceder comporta— al análisis de los textos narrativos, encontramos un punto de partida que puede resultar muy operativo para la cuestión que nos ocupa.

Esto es lo que han hecho diferentes estudiosos del relato. Así, Roland Barthes³ distingue tres niveles en la narración: el de las *funciones*, el de las *acciones* y el que llama de la *narración*. Las funciones encuentran su sentido en la acción general de los actantes; éstos, por su parte, encuentran el suyo en el nivel superior que implica la existencia de un emisor y un receptor.

Tz. Todorov⁴, se hace también eco de una distinción establecida por Benveniste⁵, habla de la *historia* y el *discurso*. La primera se ocupa de las acciones y cualificaciones de los personajes, la segunda de la forma en que el narrador nos las hace conocer.

W. O. Hendricks⁶, por su parte, se basa en la gramática generativa de Chomsky y distingue también una *estructura profunda* y otra *superficial* en todo relato. Se podría decir que, en general, la mayoría de los estudiosos del relato han optado por una división en niveles, aunque sus planteamientos teóricos no sean del todo coincidentes⁷.

En un deseo de simplificar vamos a distinguir, tanto en los cuentos tradicionales como en los más elaborados, dos niveles,

(2) E. Benveniste, «Los niveles del análisis lingüístico», en *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 118-30.

(3) R. Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Comunicaciones 8*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

(4) Tz. Todorov, «Las categorías del relato literario», *Ibidem*.

(5) E. Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, LIV, 1959, ve la *historia* como una serie de acontecimientos impersonales y el *discurso* como un contrato de enunciación que surge entre las personas gramaticales yo/tú.

(6) W. O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Cátedra, Madrid, 1976.

(7) Muchos autores: Propp, Bremond, van Dijk, Segre, etc., coinciden en esta distinción en varios niveles de análisis.

por ejemplo, estructura profunda y superficial tal como los entiende Hendricks. Hay que tener en cuenta que estos términos no responden en sentido estricto a los de la gramática de Chomsky, pero, desde el punto de vista metodológico, son apropiados para distinguir dos dimensiones fundamentales de toda narración: la estructura profunda la constituirían los acontecimientos evocados, la estructura superficial los modos de manifestación de esos acontecimientos.

Así, puede ocurrir que dos cuentos sean parecidos en la superficie textual, pero distintos en la profunda. Por ejemplo, en *Prometeo* de Pérez de Ayala aparece el motivo del encuentro de Odysseus con Nausikaa como en *La Odisea* de Homero, pero, a diferencia de esta obra en la que se trata de un encuentro fortuito, de una aventura más del héroe, en la obra de Pérez de Ayala representa un momento clave de la narración que supone el logro de uno de los más profundos anhelos de Odysseus. Y, al revés, dos cuentos muy diferentes en la superficie tienen una estructura idéntica. Tal es el caso de los siete relatos que integran la *Historia Universal de la Infamia* de Borges, que se resuelven en una oposición básica: mala acción / castigo⁸.

Cabe, pues, la posibilidad de que los cuentos populares y los que pertenecen a una literatura más elaborada se diferencien en la estructura profunda, en la estructura superficial o en ambas.

Vamos a centrarnos inicialmente en las estructuras profundas. Los primeros intentos de construir un modelo teórico del relato se realizaron sobre textos procedentes de la literatura oral, debido quizás a esa mayor transparencia, a la que ya hemos aludido, de su organización. Destacan en este sentido los análisis de Bédier sobre la épica, de Propp sobre el cuento maravilloso ruso, de Levi-Strauss sobre el mito, etc.

El que más influencia ha tenido, Propp, elaboró por inducción, a partir de un cuerpo de cien cuentos del folklore popu-

(8) A. Alvarez Sanagustín, «Inmanencia y manifestación en la *Historia Universal de la Infamia*», en *Crítica Semiológica*, Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1974.

lar ruso, un modelo teórico que consiste en «una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y de las relaciones de esas partes y el conjunto»⁹.

Este modelo se formaliza en un conjunto de treinta y una funciones que, en las realizaciones concretas, siguen el mismo orden de aparición con pequeñas variantes y en siete personajes fundamentales que también reciben investimentos variados en los diferentes cuentos.

El modelo es excesivamente detallado. Sólo permite explicar un determinado grupo de cuentos —los cuentos llamados maravillosos—. Lo que más limita su aplicación es el excesivo número de funciones. Se podrían discutir las razones que lo mueven a distinguir treinta y una funciones, y no menos o más. Algunas de éstas poseen su correspondiente par estructural, por ejemplo, *partida / retorno* o *mandato / prohibición*, pero no es el criterio binario el que mueve el método de Propp. Vemos, más bien, que tiene en cuenta criterios nocionales y que determinadas funciones se basan más en la referencia externa que en su «significación en el desarrollo de la intriga». Por ejemplo, la función «alejamiento» parece que se relaciona con los ritos de iniciación de los adolescentes en las sociedades primitivas, y que Propp le concede relevancia más por esta razón que por su relevancia estructural. También otras funciones, quizás por similares razones, se encuentran aisladas en la estructura.

Los sucesores de Prop se basaron en la lógica y en la lingüística estructural para no incurrir en tales imprecisiones. Dundes y Greimas establecen oposiciones binarias entre todas las funciones, teniendo muy presente el aserto de Saussure. Si en la lengua todo son oposiciones, lo mismo debe ocurrir en el relato. Los pares de Dundes¹⁰ se basan más en criterios conductistas, por ejemplo, *mandato / aceptación*. Greimas¹¹, por su parte, con el modelo lógico que agrupa contra-

(9) V. Propp, *op. cit.*

(10) A. Dundes, *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1965.

(11) A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.

rios, subcontrarios y contradictorios, reduce las treinta y una funciones de Propp a cinco: contrato, lucha, comunicación, presencia y desplazamiento rápido.

La validez general del método de Propp se ve también limitada por la obligada consecución de las funciones. El modelo paradigmático permite explicar estas relaciones como correspondientes a transformaciones reales de estructuras, de manera que una función que suponga una clase de acción en sentido negativo, por ejemplo, *no-contrato*, produce un desequilibrio que ha de ser cubierto por la función correspondiente a la misma clase de acción en sentido afirmativo: *contrato*.

La estructura narrativa mínima, si se sigue una concepción más flexible, exige, al menos, la realización particular de una pareja de esas funciones. Las estructuras narrativas más complejas combinan diferentes parejas funcionales.

El modelo de Dundes se sitúa a un nivel de generalidad elevado y permite dar cuenta, como el de Propp, de los cuentos populares. La cuestión es si podrá dar cuenta de relatos más complejos. Consideremos un ejemplo concreto: el relato breve de Julio Cortázar *Cartas de mamá* se podría explicar cómo la ruptura de un contrato inicial (la boda prevista de Nico y Laura) por el noviazgo del hermano de Nico con Laura, que culmina en matrimonio antes de la muerte de Nico. Las cartas de mamá van eliminando en la segunda parte la ausencia de Nico, hasta que se establece un nuevo contrato que supone la aceptación de la presencia de Nico en el piso parisien- se de la pareja. En este caso se reconocen las parejas paradigmáticas *contrato / no contrato* y *ausencia / presencia*.

Sin embargo, en relatos tan complejos como éste el modelo se muestra incapaz de dar cuenta de la complejidad de relaciones entre los personajes y entre las mismas funciones. Muchas veces la aplicación de un modelo como el de Dundes supone adaptar el cuento al modelo, más que otra cosa. En este cuento de Cortázar, en concreto, se puede considerar que, paralelamente al restablecimiento de un contrato (restauración de equilibrio), corre otro proceso que supone la destruc-

ción del equilibrio conseguido por la pareja Luis-Laura en París.

El modelo de Dundes no puede dar cuenta de estos hechos. Elaborado sobre el modelo de Propp pretende explicar, entre otras cosas, cómo se produce el equilibrio final y no puede explicar totalmente los cuentos en que este equilibrio no se produce. El modelo de Dundes es muy general. Agrupa las funciones de dos en dos en un plano paradigmático, pero no aclara cómo se produce la sucesión de funciones en el relato. En una palabra, atiende a la paradigmática pero olvida la sucesión sintagmática de las funciones. Nuestra conclusión es que este modelo puede dar cuenta de determinados aspectos del texto narrativo, pero puede resultar empobrecedor.

Los relatos de la literatura culta se caracterizan por su complejidad, como ya hemos dicho. Los escritores tratan de ser originales, y no suelen caer en reiteraciones y tópicos. Estos autores tienen una competencia narrativa grande, conocen la literatura anterior y, en lugar de imitarla servilmente, tratan de crear obras irrepetibles.

Un modelo estructural, como los de Propp y Dundes, puede dar cuenta de estas obras complejas, pero sus resultados son incompletos. Un modelo operativo que atienda más a la sintagmática (orden de sucesión de funciones) que a la paradigmática (relación entre funciones) puede ser más adecuado para el análisis de la estructura de estos relatos más elaborados.

Un modelo de este tipo es el que presenta Bremond¹². Se basa también en Propp, pero ya no pretende dar cuenta de un corpus concreto de cuentos, sino de los posibles narrativos. A este investigador no le interesa definir las funciones en relación a una estructura total ya preestablecida. En su trabajo, cada función es definida como una virtualidad que abre una serie de posibilidades. Las funciones se agrupan en secuencias simples, éstas en complejas que pueden ser de diversas clases.

(12) Cf. Bremond, «La lógica de los posibles narrativos», en *Comunicaciones* 8, op. cit.

La función inicial de cada secuencia abre una posibilidad, la segunda expresa un proceso, la tercera, un resultado satisfactorio o insatisfactorio. La última función puede dar lugar a una nueva tríada. Y así sucesivamente. Según la significación del relato estas secuencias se pueden integrar en procesos de mejora o procesos de degradación.

Un procedimiento como el de Bremond permite señalar las opciones que realiza un autor concreto entre todas las posibles. De este modo se pueden establecer gramáticas de las obras de un género, de un autor, e incluso de una obra aislada.

El modelo de Bremond aplicado a *Cartas de mamá* da cuenta no sólo de las *rupturas y restablecimientos de contrato* y de la *ausencia / presencia*, sino también del desarrollo progresivo de las acciones que llevan, por ejemplo, de la ausencia a la presencia. La primera carta de mamá produce inquietud sólo a Luis, que evita enseñar la carta a Laura, la segunda, preocupa tanto a Luis como a Laura, la tercera, que anuncia la llegada de Nico a París supone la inminencia del nuevo contrato: el establecimiento de Nico en el piso de la pareja.

La aplicación del modelo de Bremond plantea algunas dificultades difíciles de subsanar. Al analizar una obra el crítico puede situarse a un nivel elevado de generalidad, por ejemplo, puede reducir una obra entera a una secuencia simple. A la inversa, puede ceñirse demasiado al texto que considera: en este caso aparece una proliferación excesiva de secuencias simples y complejas.

Un modelo adecuado, que dé cuenta tanto de la sintagmática como de la paradigmática del relato está por hacer. Quizás algunos trabajos, como los de Teun A. van Dijk¹³, podrán mover a los estudiosos a aplicar los procedimientos de la lingüística generativa al estudio de los textos literarios. Si el estructuralismo sirve para ver la base común que sustenta a muchos relatos aparentemente heterogéneos, la gramática generativa podrá dar cuenta de estos relatos más complejos que rebasan la capacidad de los modelos estructurales.

(13) T. A. van Dijk, *Per una poetica generativa*, Il Mulino, Bologna, 1976.

En lo que respecta a las estructuras de superficie, entre las narraciones breves de la literatura popular y de la literatura culta hay grandes diferencias. Los cuentos populares suelen estar escritos en tercera persona, hay, en general, un narrador omnisciente, se suele mantener en la superficie del relato el orden lógico-cronológico de los acontecimientos (no se da el flash-back ni el feed-back), no hay huellas del proceso de enunciación en el enunciado, etc. En los cuentos de la literatura culta ocurre todo lo contrario: los hay escritos en tercera persona, pero también en primera y segunda. El narrador no siempre es omnisciente, tampoco se mantiene en la superficie textual el orden lógico-causal de los acontecimientos, en fin, suele ser muy clara la huella del proceso de enunciación en el enunciado.

La complejidad de los cuentos literarios hace necesario el recurso a estudios complementarios que se ocupen de ver cómo se transforman las estructuras narrativas en la superficie textual, estudios que tengan en cuenta la *deformación temporal*, el *juego de perspectivas*, la *focalización*, todas las cuestiones, en fin, que tienen que ver con el desarrollo de la pragmática del discurso literario.

MARÍA DOLORES RAJOY FEIJOO
Universidad de Oviedo