

Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico

ÁNGEL HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Instituto "Aljada" de Murcia

Alcance y limitaciones de los estudios de la escuela finlandesa

En los años 1931-1932 apareció la monumental obra de Johannes Bolte y Georg Politva, *Anmerkungen zu den Kinde- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, que consistía en un conjunto de detalladísimas notas comparativas sobre los cuentos publicados por los hermanos Grimm. Esta obra abrió el camino a la llamada escuela finlandesa, creadora del método de investigación folclórica denominado histórico-geográfico, que ha aportado como frutos principales de su estudio del cuento popular los índices de tipos y motivos de Aarne y Thompson.

Efectivamente, el más importante intento de clasificación universal del cuento folclórico sigue siendo el que realizó Antti Aarne en el año 1910. Aarne clasificó en "tipos" cuentos de colecciones finlandesas y danesas, junto con la popularísima de los hermanos Grimm, por lo que el Índice podía ser considerado válido exclusivamente para Europa septentrional. El investigador finlandés compara los cuentos entre sí y establece los que serían los "tipos" folclóricos, es decir, aquellos argumentos básicos que permanecerían inalterables en la tradición y que serían comunes a las narraciones de un área geográfica muy vasta. Aarne cifró 540 tipos (a los que coloca un número y, en su caso, una letra o un asterisco); después, Stith Thompson revisó y amplió el Índice y lo publicó en 1928 con el título *The Types of the Folk-Tale*. En la segunda revisión de la obra, Thompson añadió todavía nuevos tipos, que incorporó gracias a los catálogos parciales que, siguiendo su método, se fueron publicando de otros países, como por ejemplo, el *Index of Spanish Folktales* (Boggs, 1930), hasta constituir la versión definitiva de su obra (Aarne-Thompson, 1961). Este índice pretendía ser un instrumento válido para el análisis comparativo de los cuentos europeos y, parcialmente, de los asiáticos.

Ahora bien, conviene que precisemos qué entendían estos investigadores por *tipo*. Para Thompson, un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente, puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento, aunque pueda relatarse a veces junto a otro cuento. El hecho de que aparezca muchas veces solo confirma su independencia (1972: 528).

Los investigadores de la escuela finlandesa, en especial Kaarle Krohn y Aarne, distinguieron *tipo* de *versión* y *variante*: los relatos cuyas semejanzas son mayores que sus diferencias pertenecen al mismo cuento tipo; cada ejemplar recogido de la tradición constituye una versión; si esta presenta variaciones de alguna consideración constituye lo que se llama variante del tipo. Además, estos folcloristas postulaban la existencia de un *arquetipo* para cada cuento tipo, es decir, una forma original de la que derivarían todas las versiones tradicionales y que tendría existencia histórica. A la reconstrucción de los arquetipos se encaminaron los trabajos de esta escuela. En la actualidad, sin embargo, cuando utilizamos la noción de arquetipo nos referimos a algo abstracto, a una especie de modelo ideal, conjetural, creado por el analista y que agruparía los elementos diseminados entre las diferentes versiones del cuento.

Thompson distingue el *tipo* del *motivo*, que sería el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición (1972: 528). Explica que hay tres clases de motivos: 1) los actores de un cuento; 2) ciertos elementos que desarrollan la trama argumental (objetos mágicos, creencias, etc.), y 3) incidentes aislados. Estos últimos constituyen la mayoría de los motivos; cuando tienen existencia independiente en la tradición, coinciden con los tipos correspondientes. Y así, la mayoría de los cuentos de animales, las chanzas y las anécdotas, son tipos que consisten en un solo motivo. Los *Märchen* ordinarios (como *Cenicienta* o *Blanca Nieves*) son tipos que constan de varios motivos; pero más de la mitad de los tipos constan de un solo motivo narrativo.

Puede ocurrir que un tipo esté constituido por un solo motivo o bien por varios motivos relacionados. Además, hay motivos que aparecen en distintas clases de cuentos (por ejemplo, el de los animales agradecidos). Por lo tanto, el problema clasificatorio fundamental radica en ordenar aquellos cuentos que presentan una sucesión de varios motivos y en reconocer qué motivos son fundamentales y cuáles accesorios. Se esta-

blecen tres grupos principales de cuentos: cuentos de animales, cuentos folclóricos comunes y cuentos humorísticos (“chistes y anécdotas”). En su Índice, Aarne y Thompson añadieron dos apartados más dedicados a los cuentos de fórmula y a los no clasificados por no poder incluirse en ninguna de las categorías anteriormente mencionadas. A su vez, cada grupo se subdivide en otros, y de ello resulta la siguiente clasificación:

I. Cuentos de animales:

- Animales salvajes (tipos 1 al 99)
- Animales salvajes y animales domésticos (100-149)
- El hombre y los animales salvajes (150-199)
- Animales domésticos (200-219)
- Pájaros (220-249)
- Peces (250-274)
- Otros animales y objetos (275-299)

II. Cuentos folclóricos ordinarios:

- A. Cuentos de magia (300-749):
 - Adversarios sobrenaturales (300-399)
 - Esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (400-459)
 - Tareas sobrenaturales (460-499)
 - Ayudantes sobrenaturales (500-559)
 - Objetos mágicos (560-649)
 - Poder o conocimiento sobrenatural (650-699)
 - Otros cuentos de lo sobrenatural (700-749)
- B. Cuentos religiosos (750-849)
- C. Novelas o Cuentos románticos (850-899)
- D. Cuentos del ogro estúpido (1000-1199)

III. Chistes y anécdotas:

- Cuentos acerca de tontos (1200-1349)
- Cuentos acerca de matrimonios (1350-1439)
- Cuentos acerca de una mujer (muchacha) (1440-1524)
- Cuentos acerca de un hombre (muchacho) (1525-1874)
- El hombre listo (1525-1639)
- Accidentes afortunados (1640-1674)
- El hombre estúpido (1675-1724)
- Chistes acerca de clérigos y órdenes religiosas (1725-1849)

Anécdotas acerca de otros grupos de personas (1850-1874)

Cuentos de mentiras (1875-1999)

IV. Cuentos de fórmula:

Cuentos acumulativos (2000-2199)

Cuentos con trampa (2200-2249)

Otros cuentos de fórmula (2300-2399)

V. Cuentos no clasificados (2400-2499)

Con el tiempo, el Índice ha llegado a ser reconocido por la mayoría de los investigadores como un instrumento muy válido para la catalogación y clasificación de los cuentos populares del mundo occidental. Por supuesto que pueden hacerse objeciones a esta clasificación, pero no es posible olvidar los inconmensurables méritos que atesora este intento de clasificación científica de tan vasto, complejo y *escurridizo* material folclórico.

Para los investigadores de la llamada escuela finesa, la sucesión regular de una serie de motivos es lo que permite precisar las características de un tipo determinado y distinguirlo de los otros tipos que viven en la tradición. Thompson elaboró un enorme catálogo de motivos en seis volúmenes (1955-1958) que complementó el Índice de tipos realizado por Aarne. En realidad, ese catálogo de motivos podría ampliarse indefinidamente, pues el cuento popular se caracteriza por ir cambiando, y cada narrador puede añadir, modificar o eliminar ciertos detalles de la narración con el propósito de acercarla o hacerla más comprensible a sus oyentes.

Una objeción de fondo la realizó Propp en el capítulo I de su *Morfología del cuento*. Ahí critica el etnólogo ruso los postulados en que se asienta la escuela finesa y su clasificación del cuento en tipos y motivos. Para él, el problema de esta clasificación radica en que los temas de los cuentos están tan relacionados entre sí, que en muchas ocasiones "no se puede determinar dónde termina un tema con sus variantes y dónde empieza otro" (Propp, 1981: 21). Según Propp, los trabajos de la escuela finesa parten de un supuesto erróneo, "en una premisa inconsciente según la cual cada tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de los otros temas y estudiarse por sí solo" (1981: 22).

Esta crítica de Propp vino a confirmarla, paradójicamente, uno de los más importantes investigadores de la escuela finesa, Aurelio M. Espinosa. Como se sabe, realizó en los años veinte una de las más importantes compilaciones de cuentos populares españoles, que acompañó con dos volúmenes más de estudios comparativos de los relatos recogidos por él de la tradición oral española (Espinosa, 1946-1947). En un artículo aparecido años antes de su magna obra, Espinosa explica el método seguido por él a la hora de delimitar las clases fundamentales o tipos cuentísticos de nuestra tradición, observando que el tipo del cuento hay que determinarlo no por la presencia de este o aquel motivo fundamental, sino por la presencia de un grupo de motivos fundamentales expresamente combinados para desarrollar una trama determinada que se ajuste a un plan definido (Espinosa, 1934: 178). No obstante, Espinosa es consciente de la dificultad de fijar el tipo del cuento mediante el estudio de todas las versiones conocidas del tema, ya que los motivos están mezclados con elementos de otras tradiciones desarrolladas de manera ajena al origen del cuento popular propiamente dicho.

Por esa razón, los trabajos de la escuela comparatista se pierden en una maraña de datos, que pueden resultar interesantes para el erudito, pero que se vuelven inoperantes para estudiar las peculiaridades estructurales y temáticas de un cuento o grupo de cuentos. Actualmente, superada la etapa en la que la investigación demostró la similitud entre los relatos de todo el mundo, se tiende a estudiar los cuentos más por sus diferencias que por sus semejanzas, es decir, se intenta descubrir las conexiones entre el relato y el entorno social que lo transmite, con un enfoque que algunos, utilizando un término tomado de la lingüística, llaman "pragmático".

También Martos Núñez, en la línea de Propp, critica los métodos de la escuela finesa y su concepción de lo que son tipo y motivo, en tanto que los investigadores de aquella escuela mezclaban elementos funcionales con otros puramente anecdóticos, es decir, no distinguían los niveles que se han venido considerando a partir de los estudios de Propp, a saber, Actante-Personaje (por ej.: Heroína / Blancanieves), Función / Acción... (ej.: Agresión / Tener celos, vengarse). Al no tener en cuenta esos niveles, el concepto de motivo resulta impreciso (Martos Núñez, 1988: 42). Lo que debemos preguntarnos ahora es cómo se podría distin-

guir el prototipo del cuento entre todas sus infinitas manifestaciones y variantes. Estamos de acuerdo con Martos Núñez en que se debe atender en el estudio del patrón estructural cuento no a la suma de motivos narrativos, sino a las funciones y papeles actanciales que conforman un determinado patrón narrativo susceptible de manifestarse en diversas formas o variantes (43). Y así, el cuento presentaría un conjunto de motivos obligados (que definirían su prototipo) mezclados con otros motivos libres (que aparecen sobre todo al principio y al final) mediante los cuales el narrador contextualiza el relato y lo acerca a su auditorio con el fin de hacerlo más comprensible e interesante.

En fin, el gran problema consiste en encontrar un criterio común para clasificar la enorme cantidad de relatos que viven en la tradición oral. A esta cuestión se refiere Carlos González Sanz cuando critica al Índice de Aarne-Thompson porque no ha definido

las subdivisiones según un criterio unificador, de manera que 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 (González Sanz, 1996: 23).

No obstante, el Índice ofrece la gran ventaja de que permite localizar fácilmente (en algunos casos) tal o cual cuento y poder rastrear sus variantes en una determinada área geográfica. Más que como una clasificación rigurosa del cuento tradicional, hay que considerarlo como un catálogo de utilidad eminentemente práctica para los investigadores y recolectores del cuento folclórico.

Actualmente se sigue una línea en el estudio del cuento que, como hemos dicho antes, podríamos llamar "pragmática", que analiza las relaciones entre el relato tradicional y la cultura en que surge. En esta dirección, Rosa Alicia Ramos clasifica los relatos atendiendo al criterio de veracidad que les atribuyen sus narradores y las personas que los escuchan. Así, cabría hablar en primer lugar de aquellas narraciones

que se tienen como verdaderas: mitos, leyendas e historias de personajes vinculados a la comunidad (brujas, bandoleros, etc.). En segundo lugar tendríamos las narraciones ficticias: cuentos, chascarrillos, chistes... A su vez, los cuentos se clasificarían en *Märchen*, narraciones largas que consisten en una serie de episodios, y *Schwanke*, relatos cortos humorísticos de animales o de seres humanos (Ramos, 1988: 14-15).

El estudio estructural del cuento: el cuento maravilloso según V. Propp

Es claro, sin embargo, que en ciertos cuentos puede apreciarse una semejanza estructural y una sucesión de funciones bastante regular, y a estos los llamamos, desde Propp, cuentos maravillosos. La obra de este investigador ruso, *Morfología del cuento*, revolucionó los estudios sobre el cuento en todo el mundo. Publicada en ruso en el año 1928, no fue conocida en el resto de Europa hasta 1958, fecha en que fue traducida al inglés. Propp fue el primero en descubrir que en cierto tipo de cuentos (los llamados, con un término impreciso, "maravillosos") se suceden de forma constante y regular una serie de acciones ("funciones") y actantes por debajo de la aparente variedad de la trama y los personajes, lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes (Propp, 1981: 32). Esas funciones son poco numerosas, mientras que los personajes son muy abundantes. Propp definió por función "la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (1981: 32) y subrayó la idea de que los elementos constantes de los cuentos son las funciones, cuya sucesión es siempre idéntica (aunque pueda faltar alguna). Aisló a continuación 31 funciones (tras el estudio de un *corpus* de cien cuentos rusos de la colección de Afanásiev) que definirían al cuento maravilloso (1981: 33-36).

Para Propp, ninguna función excluye a otra y un gran número de ellas se agrupa por parejas (prohibición / transgresión, interrogación / información, engaño del agresor / reacción del héroe, combate / victoria, persecución / socorro, marca recibida por el héroe / reconocimiento). Estas funciones aparecen siempre unidas, salvo que se dé el caso de una función negativa y tenga que repetirse la primera función hasta que sea completada la pareja (por ejemplo, un primer combate contra el agre-

sor no supone la victoria del héroe; por tanto, la función del combate habrá de repetirse).

En ocasiones puede suceder lo que Propp llama “asimilación de funciones”, cuando funciones diferentes se realizan de forma idéntica (1981: 75). Esto ocurre porque unas determinadas formas influyen sobre otras. El caso más claro es el de la tarea difícil: ¿cómo distinguirla en ocasiones de la prueba a que el donante somete al héroe antes de entregarle el objeto mágico? Propp explica que se puede definir una función según sus consecuencias: si la realización de la tarea trae como consecuencia la recepción de un objeto mágico, estamos ante la prueba del donante; pero si la finalidad es el matrimonio o la reparación de la fechoría, entonces hablaremos de tarea difícil (1981: 75).

Considerado el cuento en su totalidad, Propp lo definió desde un punto de vista morfológico, por lo que la palabra *maravilloso* dejaría de tener el sentido que habitualmente se le da para pasar a designar una determinada estructura narrativa. Efectivamente, hay cuentos fantásticos o de magia que no son maravillosos y, a la inversa, algunos cuentos de animales e incluso humorísticos presentan el esquema morfológico del cuento maravilloso. Y así, a falta de un término más preciso, propone que se designen los cuentos maravillosos como cuentos que siguen un esquema con siete personajes: héroe, falso héroe, agresor, donante, auxiliar mágico, mandatario y princesa (1981: 116). Hay que hablar de *actantes* del cuento más que de *personajes*, ya que estos varían extraordinariamente de forma y carácter, mientras que su función dentro de la trama del cuento es siempre la misma (por ejemplo, el actante del agresor puede materializarse en personajes muy diversos, como bruja, gigante, demonio, etc.). Conviene también destacar que, por la razón anteriormente expuesta, los personajes pueden ser indistintamente seres vivos, objetos e incluso cualidades. No obstante, por comodidad se les llama a los seres vivos *auxiliares mágicos* y a los objetos y a las cualidades *objetos mágicos*, aunque funcionen de la misma manera. En ocasiones, el héroe toma los atributos del auxiliar y sus cualidades (por ejemplo, sabiduría profética), por lo que el auxiliar no aparece directamente en el cuento (Propp, 1981: 44-45).

Ahora bien, sí se podría completar el estudio de Propp intentando una clasificación del cuento maravilloso que se basara en los criterios

metodológicos utilizados por él. Es verdad que Propp esbozó alguna distinción en los cuentos maravillosos al hablar de dos tipos: los que empiezan con la fechoría o con la carencia. Distinguió también entre héroe buscador y héroe víctima y señaló que las funciones H-J y M-N, es decir, combate / victoria y tarea difícil / solución, no se dan nunca en la misma secuencia, de lo que dedujo que podría tratarse de dos cuentos distintos en su origen que más tarde se amalgamaron en un cuento único de dos secuencias.

No obstante, aun respetando en lo esencial la estructura descrita por el etnólogo ruso, se pueden reconocer diferencias apreciables entre los distintos grupos de cuentos maravillosos. E. Méléntinski realiza un intento de clasificación del cuento maravilloso basándose en oposiciones del tipo héroe buscador / héroe víctima, carácter social / familiar del enfrentamiento, carácter mágico / no mágico de la prueba fundamental, etc. Establece estas categorías:

Cuentos en los que el héroe pertenece a la categoría de los buscadores.

Cuentos de carácter heroico y en parte mitológico en los que el héroe suele tener una fuerza y un origen maravilloso, o en los que lucha contra un adversario mítico.

Cuentos de héroes perseguidos por miembros de su familia.

Cuentos sobre cónyuges encantados.

Cuentos sobre objetos mágicos.

Cuentos sobre pruebas que conducen al matrimonio, etcétera (Méléntinski, 1981: 220-221).

El estudio semántico de Méléntinski me parece muy clarificador y operativo, ya que ahonda en las diferencias que pueden apreciarse entre los distintos cuentos maravillosos, aunque respete en lo esencial el modelo estructural aislado por Propp. Por esto, podríamos clasificar los cuentos maravillosos fijándonos en cuatro parámetros: carácter del héroe, tipo de conflicto planteado, clase de adversario y motivación de la búsqueda del héroe.

El héroe del cuento puede tener un origen sobrenatural o, por el contrario, sufrir la condición de marginado en la familia y la sociedad. En el primer caso, el héroe suele tener un nacimiento maravilloso, lo que ocu-

re casi siempre que sus padres lo han prometido a un ser maligno. Otras veces, el héroe es el más débil de los hermanos o procede de un grupo social marginal. En algunos casos, la fuerza descomunal del protagonista es la que provoca su marginación, ya que ni sus padres ni la comunidad pueden mantenerlo.

El conflicto planteado en el cuento puede ser de carácter familiar o extrafamiliar. Puede darse un enfrentamiento entre padres e hijos por motivos económicos (como en el cuento de Hänsel y Gretel), pero lo habitual es que la rivalidad se produzca entre los hermanos o que la animadversión contra el héroe proceda de su madrastra. Cuando el conflicto proviene de fuera de la familia encontraremos a un adversario sobrenatural contra el que se enfrentará el héroe (nótese que en los cuentos picarescos este conflicto se traslada en clave cómica al criado y al amo).

Los adversarios presentan también dos modalidades: puede tratarse de seres humanos (los referidos en el párrafo anterior) o sobrenaturales. En este caso, lo frecuente es que aparezcan seres antropomorfos (diablo, gigantes, brujas, magos...), mientras que los adversarios monstruosos son raros en el cuento maravilloso (el más habitual es el dragón o serpiente de varias cabezas).

Por último, la búsqueda del héroe puede tener una motivación altruista (voluntaria o forzada), si persigue un objeto útil para la comunidad o pretende rescatar a la princesa del monstruo (sin intención expresa de matrimonio); pero la actuación del héroe busca en otros casos un beneficio exclusivamente personal, cuando le mueve la ambición de fortuna o el deseo de ascenso social, para lo cual aspirará a casarse con la princesa y obtener así el trono.

El método de Propp ha sido aplicado con éxito a los cuentos maravillosos españoles por Pilar Rubio Montaner, quien, en su estudio estructuralista de dieciocho cuentos de encantamiento de la colección de Espinosa hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*, critica algunos aspectos de las funciones de Propp, concretamente el que, en ocasiones, defina las funciones de los cuentos maravillosos en relación con los personajes que las ejecutan. Como principio teórico Propp había sostenido la distinción neta entre los autores de las acciones y las acciones en sí mismas, y a la hora de definir las afirmaba que no hay que tener nunca en cuenta al personaje que las ejecuta. En la práctica, sin embargo, Propp define unas

veces la función sin tener en cuenta al personaje (por ejemplo, “transgresión de la prohibición”), y en otras se menciona al protagonista e incluso al antagonista como objetos de la función (por ejemplo, “recae sobre el protagonista una prohibición” o “el agresor es vencido”).

Rubio Montaner vuelve a formular algunas funciones siguiendo estrictamente el mencionado criterio de Propp. Comentémoslas brevemente:

- la “carencia” es mera variante de la “fechoría”, en tanto que ambas necesitan de reparación por parte del héroe;
- la “recepción del objeto mágico” es sustituida por “transmisión”, término que define la acción sin enfocarla exclusivamente desde el punto de vista del destinatario;
- la “primera función del donante” pasa a ser llamada “prueba”, y se distingue de la “tarea difícil”, no por el lugar en que aparecen dentro de la trama del cuento, sino porque la primera tiene como fin conseguir el objeto mágico, mientras que la segunda plantea dicha acción para merecer el matrimonio;
- el “combate” se distingue de la “prueba” y de la “tarea difícil” en que tiene como finalidad la reparación de la “fechoría” (Rubio Montaner, 1982: 42-52).

Por otro lado, Pilar Rubio modifica también la clasificación de actantes realizada por Propp y añade algunos nuevos. Estas son las diferencias:

Actantes en Propp

1. Agresor
2. Donante
3. Auxiliar
4. Princesa
5. Mandatario
6. Héroe
7. Falso héroe

Actantes en Rubio Montaner

1. Miembros de la familia
2. Agresor
3. Donante
4. Auxiliar
5. Personaje u objeto buscado
6. Mandatario
7. Héroe buscador
8. Víctima
9. Falso héroe
10. Otros personajes (Rubio, 1982: 84-85).

Así pues, algunos actantes de Propp no han sufrido modificación alguna: el auxiliar, el donante, el agresor y el falso héroe. Veamos los ca-

esos en que Pilar Rubio matiza o amplía la esfera de la acción de los demás personajes:

- Entiende por “mandatario” a cualquier personaje que provoque mediante orden, ruego o deseo el movimiento de otro personaje, y no sólo al que envía al héroe en el momento de transición del cuento.
- El personaje del héroe se subdivide en dos: el héroe buscador y el héroe víctima. El primero parte hacia la aventura mientras que el segundo huye.
- El “personaje u objeto buscado” es un término mucho más amplio que el de “princesa”, ya que lo que el héroe busca puede ser de condición muy distinta (por ejemplo, un objeto maravilloso). Además, la princesa no es un actante sino un actor, es decir, una forma concreta que adopta la recompensa que recibe el protagonista.
- Los “miembros de la familia” aparecen al principio del cuento y se constituyen muy frecuentemente en el móvil de la partida del héroe.
- “Otros personajes” se refiere a aquellos actores que no se incluyen en ninguno de los apartados anteriores (Rubio Montaner, 1982: 85-87).

A continuación, Pilar Rubio establece una lista de diecinueve actores del cuento maravilloso, entendiendo como actor “la forma concreta que en los diferentes cuentos adquiere cada uno de los actantes” (1982: 90). Reprocha a Propp el que no hubiera intentado una lista más o menos sistemática de los actores del cuento, cuando sí lo había hecho con las formas concretas de las funciones. Y propone como actores del cuento a la madrastra, al rey, a personas con poderes extraordinarios o sobrenaturales, a objetos mágicos, etc., es decir, los define según rasgos distintivos que los diferenciarían de los otros actores (1982: 90).

De la página 310 a la 315 de su obra citada, Pilar Rubio Montaner enumera las conclusiones a las que ha llegado tras el estudio realizado del *corpus* de cuentos de encantamiento de la colección castellano-leonesa de Espinosa hijo. Mediante la codificación de las unidades constitutivas del cuento maravilloso (funciones, formas de las funciones, actantes y actores) y el posterior tratamiento informático de los datos obtenidos, Rubio afirma (resumo sus conclusiones):

- Todas las funciones descritas por Propp aparecen en los cuentos manejados. Las predominantes (con una frecuencia de aparición superior al 50 por ciento) son, por este orden: situación inicial, fechoría, reparación, partida, desplazamiento, mediación, llegada, matrimonio, principio de acción contraria y vuelta.
- La mayoría de los cuentos presentan un tipo de secuencia que narra la ruptura de un orden social inicial y la aventura que traerá como consecuencia el restablecimiento del anterior orden.
- Las duplicaciones y triplicaciones de funciones o grupos de funciones son los dos tipos de reiteraciones básicas que aparecen en los cuentos analizados.
- No hay correspondencia entre los actantes y las funciones ni entre actantes y actores. Los actantes no pueden definirse según sus esferas de actuación. Sin embargo, sólo tres actantes (personaje u objeto buscado, víctima y héroe buscador) tienen movilidad dentro de la secuencia; los demás actúan en un solo momento del proceso narrativo.
- En los cuentos carentes de la secuencia aventura (es decir, en los no maravillosos) no aparecen nunca el donante, auxiliar, personaje u objeto buscado, mandatario, héroe buscador y falso héroe.
- Los atributos y poderes de los actores del espacio de lo maravilloso están basados en: lo maravilloso hiperbólico (seres de fuerza o habilidades extraordinarias), lo maravilloso instrumental (objetos que tienen valor curativo, por ejemplo), lo maravilloso puro (objetos mágicos, animales extraordinarios, etc.), lo maravilloso por personificación (animales u objetos personificados).

Por otra parte, en su estudio general de los cuentos maravillosos españoles, Antonio Rodríguez Almodóvar señala que estos respetan la ley descubierta por Propp, según la cual las funciones mantienen siempre su orden, aunque falten algunas. Observa las siguientes peculiaridades de los cuentos maravillosos españoles:

- Predomina la pareja de funciones Tarea difícil-Tarea cumplida frente a Combate-Victoria, ya que los cuentos españoles no son demasiado violentos.
- La fechoría suele ser sustituida por una simple carencia, trivializada en bastantes ocasiones, debido al proceso de adaptación realista que

ha sufrido el cuento. Suelen faltar las funciones intermedias entre la carencia y la recepción del objeto mágico.

- En raras ocasiones el héroe recibe el encargo de reparar la carencia; en general lo asume de forma inmotivada, sin aceptación expresa. De ahí que las pruebas para la adquisición del objeto mágico no aparezcan en muchas ocasiones, excepto cuando el héroe está claramente diferenciado de la víctima. Por eso la intriga del relato se concentra en otros momentos de peligro, sobre todo en el combate y en las tareas difíciles finales.
- En los cuentos españoles se valoran fundamentalmente la astucia, por un lado, y la generosidad, por otro, como virtudes que acreditarán el temperamento del héroe (Rodríguez Almodóvar, 1989: 142-143).

Rodríguez Almodóvar distingue seis cuentos maravillosos básicos, uno de ellos desdoblado en dos: 1) *La adivinanza del pastor*; 2) *Blancaflor, la hija del diablo*; 3) *El príncipe encantado*; 4) *Juan el oso*; 5) *La princesa encantada*: 5a, *La serpiente de siete cabezas* o *El castillo de irás y no volverás* y 5b, *Los animales agradecidos*; 6) *Las tres maravillas del mundo* (133). Según este autor, para que un cuento español pueda considerarse maravilloso es esencial la existencia de un objeto mágico, que sirva para reparar la fechoría o la carencia inicial, o para superar una prueba, así como que haya unas pruebas que el héroe debe realizar (148).

El análisis estructural del cuento folclórico de humor

Dentro de este grupo se incluyen aquellos relatos que tendrían en común su breve extensión y carácter cómico. Esto no significa que el cuento de humor no pueda ser largo, ya que, en ocasiones, alrededor de un personaje central el narrador hilvana multitud de episodios o motivos que pasan con suma facilidad de unos cuentos a otros y pueden aumentarse casi indefinidamente. Es común que el narrador de cuentos, sobre la base de una estructura acumulativa, ensarte una tras otra breves anécdotas humorísticas (que también aparecen de forma aislada en la tradición) sobre las necesidades cometidas por el tonto. Por ello, el relato humorístico es más inestable en cuanto a la sucesión predeterminada y la persistencia de motivos narrativos que el de héroe, y la contaminación y

mezcla entre unos tipos y otros resulta frecuente en los relatos de los que ahora nos ocupamos.

A menudo se denomina a este tipo de narraciones con el impreciso nombre de "cuentos-chiste", y desde luego resulta muy difícil distinguir ambos géneros cuando el cuento es tan breve como el chiste. Si en ocasiones ambos términos se usan como sinónimos, no por eso debemos olvidar las diferencias que (al menos en teoría) presentan estos dos géneros que tienen en común su origen popular, difusión oral y carácter humorístico. Según Rosa Alicia Ramos, el cuento de humor y el chiste se distinguen porque en este hay un mínimo desarrollo argumental y se presenta una situación que se resuelve rápidamente a causa del desacierto de uno de los personajes, sin desarrollo de acción ni caracterización por contrastes (entre, por ejemplo, bobos y listos).

El chiste plantea una situación aislada, no relacionada a incidentes previos ni posteriores, en que la locución de un personaje es suficiente para hacer patente sus limitados recursos intelectuales [...]. Así como los cuentos de animales y los *merry tales* entretienen al oyente al contrastar abiertamente los defectos de un personaje con la cordura o rectitud de otros, el chiste lo hace al oponer implícitamente la lucidez del oyente con la torpeza del protagonista (Ramos, 1988: 29).

Muchos cuentos de humor fundamentan su comicidad en la burla que un personaje infiere a otro. Estos cuentos, según María Teresa García Ruiz, presentan "una situación equívoca en cuyo juego entre engaño y verdad, que se apoya en una categoría gramatical fundamental, la de ser *vs.* parecer, está implícito el oyente" (García Ruiz, 1976: 101). Idea muy parecida argumenta Martos Núñez cuando dice que "el juego apariencia-realidad, y el posterior reconocimiento de lo falso o verídico son los principios estructurantes de estas historias de simulaciones y engaños" (Martos Núñez, 1988: 24-25).

Desde el punto de vista del protagonista, el cuento de humor basa su argumento en la ruptura que este hace de una prohibición social o tabú (sobre todo, el escatológico y sexual) o en la incapacidad de su protagonista para resolver un problema y desenvolverse normalmente en la sociedad. A diferencia del cuento de héroe, que describe la evolución

del protagonista hasta alcanzar su objetivo felizmente, el cuento de humor “traza la no-realización de la meta del personaje principal, debido a su propia insensatez y es en esta degradación que estriba la comicidad del relato” (Ramos, 1988: 27). Al héroe se le admira; al antihéroe se le desprecia como ser inferior, ya que transgrede los códigos de conducta de la comunidad. En los casos en que el protagonista del cuento de humor sale triunfador, la comicidad del relato se basa en enfrentar la astucia del listo a la simpleza del bobo, que termina burlado y engañado. Es precisamente esta astucia la aptitud más valorada en el cuento popular como garantía de éxito y, en ocasiones, de ascenso social.

Hasta ahora, no se había realizado un estudio estructural del cuento de humor. Algunos incluso negaban la posibilidad de tal acercamiento metodológico, debido a la brevedad de estos relatos, que impediría un trabajo de segmentación, y a su enorme variedad, que no permitiría recortar en ellos unos elementos comunes a una extensa serie de relatos (Chevalier, 1978: 48). Sin embargo, en un estudio aparecido en el año 2003 (basado en una tesis doctoral defendida años antes), Antonio Moreno Verdulla se propuso aplicar el método de Propp a los cuentos no maravillosos y demostrar que, pese a lo que comúnmente se había admitido, en estos cuentos también es posible aislar una serie de funciones narrativas mediante el análisis estructuralista. Moreno Verdulla estudia los cuentos no maravillosos (con la excepción de los seriados) de la colección de Aurelio Espinosa, *Cuentos populares de España*, y encuentra tres tipos de personajes fundamentales (que pueden confundirse a veces en una sola persona dramática): el beneficiario de la acción, de la tarea, aunque esta, a su vez, puede ser de dos tipos: de mejoramiento o de degradación; el aliado y el adversario (Moreno Verdulla, 2003: 35). Teniendo en cuenta la relación fundamental que se establece entre el adversario y el beneficiario, nos encontramos las siguientes parejas posibles:

- A) Un adversario superdotado o sobrenatural (agresor) pone a prueba o causa un daño al beneficiario (víctima), que es salvado por el héroe. [...] Se trata de la pareja que caracteriza a los cuentos maravillosos.
- B) Un beneficiario (agresor) muy astuto o sobrenatural pone a prueba o causa un daño al adversario (víctima), que queda burlado.

- C) El beneficiario (víctima) es más astuto que su adversario (agresor), vuelve contra él sus armas y le hace caer en una trampa (celada), causándole un daño.
- D) Beneficiario (víctima) de sí mismo (Moreno Verdulla, 2003: 37).

En el capítulo IV de su libro, A. Moreno Verdulla repasa la sucesión de funciones de Propp y demuestra que bastantes de estas funciones aparecen en los cuentos no maravillosos de la colección de Espinosa. Además, crea funciones específicas para el cuento no maravilloso o modifica algunas que ya inventarió Propp. Así, la pareja *prohibición / transgresión* es sustituida en el cuento no maravilloso por la de *orden / cumplimiento* (o su negativa). Se crean las siguientes funciones:

- la pareja *reto / acuerdo* (números 4.a y 5.a), definida como que el beneficiario y el adversario se proponen y aceptan medir sus fuerzas;
- *amenaza* (5.b) del adversario, que rara vez se consuma;
- *reparación* (5.c) de la fechoría o de la carencia preparatoria;
- la pareja *enfrentamiento / triunfo* (6.a y 7.a), que se diferencia de la de *combate / triunfo* en que ahora no se va a obtener ningún objeto mágico ni otra reparación que no sea la final;
- *celada* (8), que consiste en la fechoría contraria, es decir, la causada por el beneficiario al adversario;
- por último, la función XXXI de Propp es completada con las finales de *venganza* (31.a), *burla* (31.b) y *castigo* (31.c) que el beneficiario puede infligir a su adversario (2003: 57-60).

Tendríamos entonces tres grandes grupos de cuentos: cuentos de universo maravilloso, cuentos de universo reconocido y cuentos seriados y de fórmula. Como conclusión del análisis de funciones narrativas, Moreno Verdulla descubre tres clases de cuentos no maravillosos: cuentos de engaño, cuentos de enfrentamiento y cuentos de órdenes y prohibiciones (2003: 104).

Los de engaño coincidirían con los que María Teresa García Ruiz llama “burlescos”, esto es, cuentos de listos y tontos. Esta investigadora, basándose en la misma colección de cuentos populares españoles de

Aurelio Espinosa, establece una tipología del cuento burlesco fundamentada en los siguientes supuestos:

<i>Relación</i>	<i>Ayudante</i>	<i>Acción</i>	<i>Objeto</i>	<i>Castigo</i>
A. Amo /criado	+/-	Engañar	Ganar apuesta, Demostrar inteligencia	—
B. Marido/ mujer-amante	+/-	Engañar	Deseo sexual	—
C. Listo/tonto	—	Estropear, romper...	Cómico	+

Mientras que en los cuentos del tipo C (aunque no se produzca, propiamente hablando, burla de un personaje hacia otro) el protagonista tonto es castigado porque con sus despistes y actos absurdos transgrede lo convencionalmente establecido, en los del tipo A no hay castigo porque el pueblo, subyugado por las clases dominantes, toma venganza en forma de ficción de su condición inferior y se burla del poderoso a través del pícaro del cuento. Pero ¿por qué, si se está transgrediendo una norma social fundamental, en los cuentos del tipo B no hay castigo para la adúltera? Dejando de lado interpretaciones más rebuscadas, coincidimos con María Teresa García Ruiz en que en estos casos “la finalidad del cuento estriba ante todo en la manera ingeniosa de evitar el castigo más que en lograr el propósito” (García Ruiz, 1976: 105-107).

En el segundo grupo, el de los cuentos de enfrentamiento, la palabra “enfrentamiento” ha de entenderse en sentido amplio, como la disputa verbal, apuesta o real enfrentamiento físico entre dos personajes, que invariablemente concluye con el triunfo del beneficiario frente al agresor. Aquí se incluirían muchos cuentos de animales, los cuentos de adivanzas, etcétera.

Por fin, en los cuentos de órdenes y prohibiciones, “los roles del beneficiario y el adversario se funden en un personaje, generalmente un hombre o animal tonto [...]. Ambos son víctimas de su propias carencias y actúan como agresores de sí mismos, provocándose o atrayéndose el daño en el proceso de degradación” (Moreno Verdulla, 2003: 42). En este caso la comicidad se basa en la ruptura por parte del tonto de un

tabú o norma social, o en el incumplimiento o incomprensión de una orden recibida, lo que lo conducirá invariablemente al desastre.

Por último, señala A. Moreno Verdulla que es frecuente en los cuentos no maravillosos que el narrador ensarte varios cuentos más o menos breves con los mismos personajes. No se trata, por tanto, de multiplicación de funciones, sino de la yuxtaposición de cuentos, entre los cuales se establecen unas relaciones de coordinación o subordinación parecidas a las gramaticales (2003: 106).

En conclusión, el trabajo de Moreno Verdulla abre nuevas perspectivas para el estudio estructural del cuento no maravilloso. Habrá que ver si la tipología establecida por el autor puede aplicarse a otras colecciones (además de la de Espinosa) y si los grupos de cuentos descritos son susceptibles de ampliación. En cualquier caso, la utilidad del método empleado es innegable a la hora de localizar un cuento determinado: permite aplicar un criterio formal añadido al puramente temático de la clasificación de Aarne-Thompson. Por ello insiste el autor en la idea de que tal clasificación estructural del cuento no maravilloso nunca vendría a sustituir, sino a complementar, a la actual (2003: 103-104).

El análisis estructuralista del cuento seriado y formulístico

Constituye este un grupo de cuentos cuya característica principal es el uso repetitivo y formulístico que realizan de un determinado patrón o estructura narrativa. Lo que importa en estos relatos no es la trama o el argumento, sino precisamente su forma, que el narrador repite literalmente, pues en caso contrario el cuento perdería toda su gracia y sentido. Esto hace que los cuentos de fórmula, a diferencia de los demás cuentos folclóricos, apenas sufran variaciones en la tradición oral. Thompson los define de este modo:

Un grupo muy especial de cuentos ilustra la dificultad de clasificar en base a la complejidad de la trama o humanidad de los actores. En este grupo de cuentos, la forma es del todo importante. La situación central es simple, pero su manejo formal tiene cierta complejidad y los actores son indiferentemente animales o personas. Tales cuentos los llamamos

cuentos de fórmula. [...] Contienen un mínimo de verdadera narración. La simple situación central sirve de base para lograr un patrón narrativo. Pero el patrón así desarrollado es interesante, no por lo que sucede en el cuento, sino por la exacta forma en la que se cuenta el cuento. A veces el formulismo consiste en una especie de estructura que encierra el cuento, y a veces en ese peculiar manejo de palabras que hace el cuento acumulativo (1972: 305).

Para Martos Núñez estos cuentos enlazan más con las rimas, coplas y juegos infantiles que con el resto de los cuentos tradicionales. No se suele producir en estos relatos la resolución del conflicto, como en el cuento clásico, ya que lo más importante es el mecanismo de repetición, “de modo que los acontecimientos son tomados como pretextos” (1988: 82).

Distingue Thompson entre cuentos de estructura formulística propiamente dicha y cuentos acumulativos, aunque, por lo que se deduce de la definición antes citada, el cuento acumulativo sería un grupo particular dentro de la especie general de cuentos de fórmula. Entre los cuentos de fórmula, menciona Thompson varias clases como los cuentos interminables (se repite una misma acción indefinidamente), los de nunca acabar (el narrador pregunta a los oyentes insistentemente si desean que les cuente determinado cuento, pero nunca acaba de relatarlo), los cuentos falsos (en ellos, el narrador defrauda a la audiencia concluyendo el relato de forma brusca e inesperada), los cuentos de burla (el narrador obliga al oyente a realizar una pregunta que a continuación responde de forma ridícula) o los cuentos muy breves, sin desarrollo argumental, que concluyen en un par de frases. Respecto a los acumulativos, distingue Thompson entre aquellos que se limitan a sumar episodios y otros cuyos episodios dependen de los anteriores, más interesantes desde el punto de vista formal.

Sin embargo, la clasificación de Thompson adolece de rigor pues mezcla criterios puramente formales con criterios temáticos. Así, clasifica los cuentos de fórmula según que la sucesión de acontecimientos implique “contradicción o extremos” (tipos 2014-2018), “boda” (2019-2120), “muerte” (2021-2024), “comer algún objeto” (2025-2028), u “otras situaciones” (2029-2075), es decir, por temas; pero estos dos últimos grupos se definen también desde un punto de vista formal: “los miembros

de la cadena no están interrelacionados" (tipos 2025-2028) y "con interrelación de miembros" (2029-2075).

Carmen García Surrallés propone una tipología de los cuentos de fórmula (que ella llama "seriados") basada en criterios exclusivamente formales. En primer lugar, parte del método estructuralista de Vladimir Propp y aísla unas funciones semejantes a las que el etnólogo ruso señaló para los cuentos maravillosos. En el caso del cuento seriado, "nos sorprenderemos al ver que además de una situación inicial y de la partida del protagonista no hay más esquema fijo que la pareja de funciones fechoría o carencia / reparación de la fechoría o la carencia" (1992: 15). Algunas veces no se produce esa reparación, por lo que podríamos hablar de función negativa (en estos casos encontramos donantes o ayudantes negativos que no quieren ayudar al protagonista o ponen condiciones para hacerlo).

Señala Carmen García Surrallés a continuación que los personajes fundamentales de estos cuentos son los donantes y el héroe, que es casi siempre buscador, aunque a veces pueda ser víctima. Puede aparecer también, aunque no es frecuente, el agresor, "aunque en la mayor parte de los cuentos la fechoría no tiene un autor determinado sino que es un accidente o un estado de imposibilidad" (1992: 17-18). En definitiva, y tomando las palabras de la citada profesora, podríamos decir que la estructura básica de estos cuentos es la siguiente:

Después de la presentación de un personaje, este sufre una fechoría o carencia —o la sufre una víctima a la que se propone ayudar—, para cuya reparación parte al encuentro de distintos donantes. Si no se produce la reparación, el protagonista dialoga con diferentes personajes acerca de acciones relacionadas con el suceso (1992: 18).

Desde estos supuestos, la autora clasifica los cuentos seriados atendiendo a dos aspectos: "A) naturaleza de cada secuencia en su relación con las otras, B) disposición total de la estructura según el orden de las secuencias" (1992: 29). Según el primer aspecto, cabría hablar de secuencia simple, encadenada o acumulativa.

La secuencia simple consiste en la mera yuxtaposición de episodios cuya unidad se deriva de la presencia del mismo protagonista. Si se alte-

rara el orden de las secuencias, no ocurriría nada. “No deben confundirse con la serie las secuencias repetidas frecuentemente por triplicación, recurso propio del cuento folklórico en general [...]. Estas repeticiones retardan la acción y no la hacen avanzar como en las series. Esta es la diferencia” (García Surrallés, 1992: 30).

En la secuencia encadenada sí hay relación entre un episodio y otro, ya que el elemento anterior condiciona al siguiente de la serie.

La secuencia acumulativa puede ser de dos tipos: progresiva si se repiten en cada secuencia todos los términos de la anterior y final o totalizadora si es sólo la última secuencia la que recoge todo el encadenamiento anterior. En algunos cuentos pueden darse a la vez estos dos tipos de secuencia acumulativa.

Si atendemos a la disposición total de la estructura del cuento, encontramos dos tipos de estructuras:

- Lineal: las secuencias se suceden hasta el final.
- De ida y vuelta: se vuelve hacia el principio del cuento recorriendo todas las secuencias ya conocidas.
- Circular: es parecida a la anterior pero se vuelve a la primera secuencia sin pasar por las intermedias (García Surrallés, 1992: 29-32).

Una vez establecida la tipología de estructuras, García Surrallés diferencia los cuentos “seriados” (término más general que abarca tanto “encadenado” como “acumulativo”, según hemos visto) de los cuentos de fórmula. Ambos grupos tienen en común que utilizan como procedimiento básico la repetición. Sin embargo, en el cuento seriado el narrador puede alterar algún elemento de la cadena de secuencias, resumir por comodidad las series u olvidar alguna secuencia. Esto es imposible en el cuento formulístico, que no se puede contar de otro modo que no sea el de la sujeción a la fórmula consabida (1992: 33-36).

En conclusión, creemos que, pese a todas las dificultades, es posible realizar una nueva clasificación del cuento folclórico en la línea de Propp que aplique las aportaciones de críticos como Moreno Verdulla o García Surrallés para los cuentos de humor o los seriados, y que nos permita un análisis riguroso de todo tipo de relatos (y no sólo de los maravillosos), superando así las deficiencias metodológicas de los intentos clasificato-

rios realizados hasta la fecha. Tal clasificación conjugaría el análisis actancial y funcional del cuento con la elaboración (ahora ya científica) de tipos folclóricos de fácil localización en los catálogos internacionales.

Bibliografía citada

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON, 1961. *The Types of the Folktale: Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. [Trad. F. Peñalosa. *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1995.]
- BOGGS, R. S., 1930. *Index of Spanish Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- CHEVALIER, Maxime, 1978. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- ESPINOSA, Aurelio M., 1934. "La clasificación de los cuentos populares. Un capítulo de metodología folklórica". *Boletín de la Real Academia Española XXI-CI*: 175-204.
- _____, 1946-1947. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. 3 vols. Madrid: CSIC.
- GARCÍA RUIZ, Ma. Teresa, 1976. "Consideraciones en torno a la clasificación del cuento". *Cuadernos de Investigación Filológica II-1*. 97-107.
- GARCÍA SURRALLÉS, Carmen, 1992. *Era posivé... Cuentos tradicionales gaditanos*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos, 1996. *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Antropología.
- MARTOS NÚÑEZ, E., 1988. *La poética del patetismo. (Análisis de los cuentos populares extremeños)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MÉLÉTINSKI, E., 1981. "Estudio estructural y tipológico del cuento". En Propp, 1981: 179-221.
- MORENO VERDULLA, Antonio, 2003. *Las estructuras del cuento folclórico: Nueva morfología*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- PROPP, Vladimir, 1981. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.
- RAMOS, Rosa Alicia, 1988. *El cuento folclórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.

- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RUBIO MONTANER, Pilar, 1982. *Estructuras en cuentos populares castellanos. (Propuesta de un método de trabajo)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- THOMPSON, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*. 6 vols. Copenhagen & Blomington: Indiana University Press.
- _____, 1972. *El cuento folklórico*. Trad. Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

*

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel. "Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folklórico". *Revista de Literaturas Populares* VI-2 (2006): 153-176.

Resumen. El autor revisa las principales aportaciones críticas al problema de la clasificación del cuento folklórico, haciendo hincapié en aquellas que proponen nuevos caminos en la investigación de este arduo asunto. Así, se comentan los acercamientos estructuralistas a todo tipo de cuentos (y no sólo a los maravillosos, como es habitual) y se plantea la necesidad (y la posibilidad) de aunar en una clasificación rigurosa del cuento (todavía por hacer) el método estructuralista con el análisis temático y tipológico derivado de la escuela finlandesa.

Abstract. *The author examines the main critical contributions to solve the problem of classification of the folktale, making a special emphasis on those that propose new ways of facing this arduous matter. Thus, it is analyzed the approach of structuralism to all kinds of folktales (and not only to the marvelous, as it is often the case), outlining the necessity (and the possibility) to combine in a rigorous classification of the folktale (still to be done) the method proposed by structuralism with the thematic and typological analysis derived from the Finnish school.*