

## NARRATIVA Y COTIDIANIDAD:

### La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano.

Arturo Andrés Roig

#### PRIMERA PARTE

##### La "Teoría del discurso" y la investigación de lo ideológico

Pocas obras haya habido tal vez en lo que va de esta segunda mitad de siglo, tan incitantes y fecundas como la realizada por Vladimir Propp dentro de los estudios de morfología de un texto. La edición inglesa de su clásico libro sobre el cuento fantástico, muy tardía respecto de la primera edición rusa, generó en Europa todo un remozamiento en este campo de investigaciones y, como era de esperarlo, las posteriores ediciones en lengua española extendieron a nuestro continente el interés por las todavía insospechadas posibilidades que la metodología proppiana planteaba para el análisis de un texto. En el Ecuador, y por cierto en otros países de Hispanoamérica, aquel interés es un hecho que no podría ser justificado como una nueva moda, una de las tantas modas intelectuales que de vez en cuando invaden a Occidente, sino que responde a urgencias sentidas por numerosos grupos de estudiosos, acuciados por un creciente deseo de poseer y de perfeccionar instrumentos metodológicos de investigación de la propia riqueza cultural y en este caso muy particularmente de una veta tan poco trabajada como es la de la sabiduría popular expresada en la narrativa "fantástica".

Sin pretender señalar todas las posibilidades y los campos de estudio que no pueden ya profundizarse sin tener en cuenta el hecho proppiano, pensemos por ejemplo en el caso tan sugestivo de nuestra literatura culta, en particular la novela, que ha revelado la existencia de lo que se ha dado en denominar el "realismo mágico" que ofrece una

correlación muy sugestiva con las aparentemente ingenuas manifestaciones de la narrativa popular y dentro de ella, precisamente con el denominado "cuento fantástico"; pensemos también en las posibilidades que los instrumentos metodológicos de análisis del discurso generados a partir del intento de Propp tienen de interés para el estudio morfológico de ciertas expresiones no ya propiamente narrativas en un sentido estricto del término, o tal vez "narrativas" *latu sensu*, como es por ejemplo el discurso político y aun el filosófico-político. Basta señalar, para mostrar la posibilidad de esta ampliación, cómo Greimas propone aplicar su esquema actancial derivado de la noción de "personaje narrativo" de Propp al discurso filosófico, dividido por aquel autor en dos grandes categorías movidas por lo que él denomina "deseo de conocer" (dentro del cual entraría, por ejemplo, el discurso cartesiano) y "deseo de transformar" (el discurso generado por la literatura filosófica y filosófico-política marxista).

En general, las respuestas dadas ante el intento proppiano, por lo menos las que se han manifestado en América Latina, han respondido a las mismas exigencias visibles en otros lugares, de superar por una parte el formalismo, y por la otra, de extender la noción misma de "narrativa" dándole una significación mucho más amplia que la muy limitada dentro de la cual se mueve el análisis morfológico del autor ruso. Por cierto, cabe asimismo mencionar el intento de someter a una prueba sobre la base de otros materiales tomados de la cultura folk, los hallazgos de Propp en relación con aquel deseo de encontrar, también por esta vía lo intentado en otros campos de estudio, a saber la búsqueda de lo propio dentro de tradiciones culturales diversas a las de origen indeuropeo, o dentro de estas mismas, pero desarrolladas en marcos his-



tóricos diferentes, como es nuestro caso latinoamericano.

Por otra parte, desde hace ya varias décadas, diversos grupos de investigadores particularmente en algunos de nuestros países, dieron nacimiento a la sistematización de lo que podría ser un "pensamiento latinoamericano", esfuerzo éste que si bien comenzó dentro de los marcos de la historiografía de las ideas filosóficas, se han ido ampliando a otros campos, en particular las ideas políticas y económicas. Este proceso de búsquedas condujo a plantearse el problema de la naturaleza de ese "pensamiento" manifestado en su ya extenso desarrollo histórico, y también, como era inevitable, el problema de los métodos apropiados para su estudio. No es casual que los aportes de las nuevas formas del saber, entre ellas las de la semiología, la teoría de la comunicación y asimismo, todos los estudios morfológicos del discurso desarrollados a impulsos tanto del formalismo como del estructuralismo, en sus diversas variantes, se los intentara asumir en esta línea de trabajo. Todo ello condicionado, además, por una exigencia cada vez más sentida dentro de los investigadores interesados en las ideas filosóficas, de ampliar la noción misma de filosofía, como también de mostrar la correlación que hay entre el "discurso filosófico" y otras formas discursivas, entre ellas muy particularmente las propias de las ciencias sociales en general.

A medida que se fue tomando conciencia de que el viejo problema de la objetividad del saber no podía ya ser planteado sin tener en cuenta el lenguaje, como resultado del reconocimiento de su permanente función de mediación, y entre otras cosas como una nueva comprensión del sentido de su valor idioléctico; superadas, dentro de la crítica literaria, las tendencias que partían de la posibilidad de un acto creador absoluto, surgió con más fuerza la necesidad de avanzar hacia una "teoría del discurso" que abría perspectivas insospechadas para una nueva crítica. De este modo, los aportes de la lingüística, utilizados casi exclusivamente hacia entonces dentro de los estrechos límites de un análisis de textos que no superaba por lo general los marcos de una estilística, pudieron ser aprovechados por la naciente sociología del saber, la que no sólo se enriqueció, sino que vino a ser profundamente modificada. En efecto, de una "sociología del saber" tal como la había elaborado el culturalismo alemán de entreguerras, se pasó a lo que mejor habría de ser denominado una "teoría crítica de las ideologías" que impuso como tema central

de la "teoría general del discurso", la problemática de su contenido y producción ideológico. La función de mediación del lenguaje alcanzaba de este modo una clarificación a la vez que su naturaleza idioléctica comenzaba a ser entendida en relación con las diversas formas de la conciencia social, por lo mismo que el sujeto del discurso, en cuanto emisor y receptor de un mensaje, no podía ser entendido ya como extraño a un sistema de códigos y dejaba de ser un sujeto individual, pretendido creador absoluto. Se había relativizado, pues, la noción del sujeto, mas al mismo tiempo aparecía revalorada la relación histórica, concreta, que hay siempre entre un discurso y el sujeto que lo enuncia, relación que se había borrado en el análisis tradicional de los textos. Se trataba de un verdadero reencuentro del sujeto, que a su vez implicaba una nueva comprensión del mismo que venía a poner en crisis, de modo radical las periclitadas filosofías de la conciencia.

Por otra parte la "teoría crítica de las ideologías", en relación con la "teoría general del discurso", pudo realmente constituirse como una forma de saber poseedora de nuevas herramientas de investigación que permitió superar los principios mecanicistas que la caracterizaron en más de uno de sus cultores iniciales, como también facilitó la incorporación del formalismo dentro del análisis de textos, una vez superado el problema del desconocimiento del sujeto del discurso por parte de esta tendencia. De este modo se pudo avanzar de una primera línea de trabajo que se interesaba principalmente por el "contenido" ideológico de un texto, determinado a partir de una teoría del "reflejo" muchas veces ingenua y escasamente científica hacia otras líneas que destacaban la importancia de descubrir el hecho de la "producción" de "significantes" por parte de aquel sujeto de discurso rescatado en su papel agente en relación con los sistemas de códigos, como también el problema de la presencia de lo ideológico, no sólo en cuanto "contenido", sino en cuanto "forma", muchas veces como lo único señalable con cierto rigor, o por lo menos como vía de confirmación del valor ideológico de "contenidos" no determinable en sí mismo.

En relación con toda esta amplia problemática de la "teoría del discurso" quisiéramos referirnos propiamente a investigaciones relativas al problema de la "forma ideológica" y a algunas de las vías de su determinación, debiendo aclarar que no suponen nuestro intento una alternativa exclu-



yente con las investigaciones que apuntan al señalamiento de "contenido". Dos son hasta ahora las vías posibles que nos parece pueden seguirse, una de ellas parte del discurso entendido desde el punto de vista de una "teoría del mensaje" y más particularmente de las "funciones del lenguaje" en cuanto acto de comunicación; la otra, la del discurso como "narración" y en relación con este criterio, tanto de las funciones "narrativas" como de las "actanciales".

La primera línea de trabajo la hemos intentado dar a conocer en nuestro ensayo "La filosofía de la historia desde el punto de vista filosófico-político", leído en el III Encuentro Ecuatoriano de Filosofía organizado por la Pontificia Universidad Católica, en junio de este año, fruto de una serie de cursos iniciados en México sobre textos cartesianos y continuados en Quito sobre otros textos de Rousseau y de Comte, los que constituyen, a nuestro juicio, un exponente del discurso de la modernidad europea. De estos análisis ha surgido a nuestro entender la necesidad de ampliar el cuadro de las funciones señaladas por Roman Jakobson en su *Essais de Linguistique Générale* (París, 1963), como las que caracterizan la estructura del mensaje, con el aditamento de otras dos a las que hemos denominado "de apoyo" y de "historización deshistorización", cuya presencia permite justamente denunciar modos formales del discurso, de naturaleza ideológica. Todo mensaje se apoya sobre otro, al que se le concede un valor absoluto. Baste con señalar para que se comprenda lo que queremos decir, que el mensaje del sujeto histórico Rousseau, parte del presupuesto de la existencia de otro sujeto con su voz propia, la Naturaleza, como así mismo la existencia de un tercer sujeto que actúa simplemente como "portavoz" de la "voz de la Naturaleza", el caribe. Para poder establecer las relaciones entre el sujeto real-histórico y los otros, y consecuentemente ejercer aquella "función de apoyo", se ha de recurrir a un complicado juego de historización y deshistorización de los diversos niveles discursivos que implica el mensaje rousseauiano, como es el caso de la ontologización y en tal sentido deshistorización del propio mensaje del autor y a la vez del "buen salvaje", en cuanto dados inmediatamente sobre la "voz de la Naturaleza", sujeto absoluto justificatorio, o el caso de la "historización" del discurso contrario al que el autor se opone y que debe ser mostrado como carente de apoyo. Pues bien, este complicado juego que ponen en movimiento las dos

funciones aquí rápidamente esbozadas, permite mostrar una estructura a la cual podemos considerar sin riesgo como ideológica, aun cuando no podamos señalar "contenidos" sobre la base de otros métodos, o que nos confirmarán en el valor ideológico de ellos, superando el problema de las "imputaciones" que surge muchas veces del método tradicional derivado del establecimiento de analogías temáticas dadas entre la realidad social de base y el discurso.

La otra vía es, decíamos, la de la consideración del "discurso" desde el punto de vista de la "narrativa", problemática que tiene su inevitable punto de partida en la obra de Propp y en particular en sus dos más importantes hallazgos, el relativo a las "funciones" y el atingente a los "personajes", reconsiderados desde el punto de vista del rescate de la noción de "sujeto" al que ya hemos mencionado, única manera a nuestro juicio de poder llevar a cabo propiamente un análisis ideológico del discurso sobre la base de aspectos formales, pero superado el formalismo. Como consecuencia de éste no pudo Propp darnos una respuesta satisfactoria acerca de la naturaleza de la "narrativa fantástica", en particular respecto de los problemas de su "vigencia" o supervivencia, del peso o valor de lo "fantástico" en relación con esa misma vigencia y en fin, de lo ideológico que se mantiene en él externo a la narración.

Sin invalidar la determinación de las "funciones narrativas" y sus "secuencias", tal como Propp las determinó, es posible a nuestro juicio encontrar o señalar otras funciones más generales y comprensivas, que superan el nivel meramente descriptivo proppiano, como asimismo es posible una visión distinta de los "personajes narrativos" reconsiderados a la luz de su sentido axiológico. Para esto es necesario reinstalar la narración, y en general todo discurso dentro de la cotidianidad tanto la que aparece señalada en el texto, como la que desde un contexto social, genera la vigencia o permanencia del cuento. Al mismo tiempo, la consideración de lo "narrativo" desde la cotidianidad permite la reelaboración de un "cuadro actancial" que supera los restos de formalismo visibles aún en el que nos propone Greimas, en el que lo axiológico ha quedado relegado a un "nivel profundo", el llamado por este autor "cuadro semiótico" o "estructura elemental de significación". Sólo allí es posible ver la característica estructura bipolar de los valores, en el clásico esquema de contrarios contradictorios e implicados al que regresa Greimas, lo cual desa-



parece de su "cuadro actancial" haciendo que los actantes sean los mismos para todo tipo de discurso.

Mas, esta pretensión de universalizar un esquema corre el riesgo en este caso de ser ideológica en cuanto que viene a ocultar, por lo menos en lo que se refiere a ese nivel de superficie, a saber el de los actantes, la existencia de dos tipos discursivos que nos parecen a nosotros irreductibles entre sí, el "discurso opresor" y el "discurso liberador". El actante, en cuanto sujeto narrativo, no encarna indistintamente este o aquel valor, sino que su función la cumple respecto de un valor o de un anti-valor determinados, y de modo excluyente, de ahí que surja un doble cuadro actancial y a la vez dos "discursos" que juegan como "discurso" y "anti-discurso".

Nuestro intento es pues el de destablecer una determinación de funciones narrativas y a la vez de actantes que permitan una mostración de lo ideológico no por su relación con un nivel axiológico "profundo", sino en su misma manifestación narrativa. Para ello se hace necesario partir de otro criterio deductivo que es para nosotros lo que bien podría denominarse una "sintaxis de la cotidianidad", desde la cual lo "profundo" y lo "superficial" en el sentido señalado aparecen superados y el "cuadro semiótico" propuesto por Greimas queda reducido tan sólo a lo que es: un esquema de posibilidades lógicas de combinación de valores que no alcanza a darnos una respuesta al problema de la relación íntima que hay entre un actante y el valor o el antivalor que encarna y de los cuales deriva su propio ser actancial. Nuestro planteo lleva necesariamente a proyectar las dos cualidades propias del valor, la bipolaridad y la jerarquía, al discurso mismo. La primera se muestra por la presencia de la oposición "valor/antivalor" en la propia textualidad del discurso, motivo por el cual todo discurso supone, real o virtualmente, el anti-discurso. En otras palabras, el "discurso liberador" implica el "discurso opresor" correspondiente y viceversa. Y por cierto que un fenómeno semejante se produce respecto de la "jerarquía": el anti-discurso, o en el discurso que se opone al otro, se produce una "inversión" de ella, es decir, una organización discursiva sobre la jerarquía contraria. Lo axiológico no es pues, un nivel "profundo", sino que es el nivel mismo en el que se desarrolla la narración y ésta no puede por tanto zafarse de la duplicidad característica de lo valorativo. El fenómeno ha de mostrarse en las funciones narrativas,

tanto como en el cuadro actancial, diversificados ambos por las mismas razones que hablamos de "dos discursos".

La presencia de lo axiológico en el sentido que hemos indicado se hace patente si tenemos en cuenta el problema del "sujeto". En el cuento se encuentra el sujeto de la acción que es relatada, el "personaje narrativo", y a la vez está el "sujeto que narra". Por un lado los "actantes", a los cuales pueden ser reducidos los diferentes "personajes narrativos" en un juego sumamente rico y complejo, y por el otro quien ejerce el papel de transmisor y también "re-generador" de la narración misma. Estos aspectos se encuentran, como se sabe, bien lejos del interés de Propp, quien movido por su formalismo, centró sus investigaciones en las "funciones narrativas" dejando a los "personajes" en un segundo plano y enumerados a partir de un criterio más bien empírico. Sucede sin embargo que el narrador, el que hace suyo el cuento en la medida que lo relata, es de alguna manera también un sujeto participante de la narración. Es un sujeto que está "por detrás" de la narración, y al mismo tiempo, a su modo, "dentro" de ella. Cabe por tanto investigar qué papel juega respecto de la narrativa ese sujeto, al que si no lo tenemos en cuenta, no podremos responder a lo que hemos denominado la "re-generación" del relato, como tampoco, en el caso concreto del "cuento fantástico", podremos dar razón alguna de lo que define a este tipo de narración, lo "fantástico" mismo. A nuestro juicio Propp no podía estar en condiciones de dar estas respuestas, pero tampoco las podremos alcanzar a partir de una deducción de los actantes al estilo de la que lleva a cabo Greimas. En el primer caso, como consecuencia de una comprensión externa del hecho ideológico y en el segundo, debido a que lo axiológico ha sido colocado en un nivel "profundo" que se reduce a un cuadro de posibilidades lógicas y que desaparece del "cuadro actancial".

Propp se había planteado, es cierto, el problema del "origen" de la narración. Proponía un primer análisis, sincrónico, de carácter descriptivo formal, mas también un segundo análisis diacrónico, histórico, de naturaleza explicativa. El planteo de Propp parte también de lo que podríamos considerar como "niveles" diferenciales en razón de su "profundidad", si bien con un sentido distinto al que ya señalamos al hablar de Greimas. Así, desde el punto de vista sincrónico, reconoce un nivel que podríamos denominar "temático-narrativo", el que constituye la "superficialidad" de



la narración, en cuanto que los contenidos son siempre los que poseen una mayor fuerza fenoménica o de manifestación; y además un nivel "formal-narrativo", no visible como el otro, que para Propp se organiza principalmente sobre las célebres 31 funciones que él descubre y determina. Ahora bien, cuando pasa al segundo tipo de análisis, el diacrónico, nos encontramos con una estructura más profunda, extra-narrativa o tal vez pre-narrativa que es la de los "hechos históricos" a partir de los cuales se originó la narración. En este caso, el "nivel profundo" no está dado por lo "formal" como sucedía en el momento del análisis sincrónico, sino que está constituido por una "realidad histórica" que es a la vez lógicamente, una "realidad social". Frente a este otro modo de ver lo "profundo", el cuento fantástico en su totalidad, en cuanto "contenido" y en cuanto "forma" se convierte en "manifestación" o, dicho con términos proppianos, en un "reflejo".

Y este es el único sentido de acuerdo con el cual la narración es considerada como "ideológica", en cuanto lo "ideológico" queda reducido para Propp a decirnos que el "cuento fantástico" integra lo supraestructural, en relación con una infraestructura. Por cierto que el esquema proppiano explicativo es más complejo debido a que entre el "modo de producción" típico de la sociedad cazadora, que es la sociedad de la cual derivaría la "narrativa fantástica", y esta, se interponen en un proceso evolutivo, el rito y el mito, asimismo integrantes de toda superestructura de una sociedad "primitiva". En función de esto decíamos que lo ideológico quedaba en el análisis proppiano como un hecho "externo" y sólo indicado en el momento diacrónico o histórico del problema. Por otra parte, en cuanto toda la cuestión del "origen" del cuento se reduce a determinar aquella lejana sociedad en la que las "funciones narrativas" que son determinables en aquél, eran sin más "funciones reales" o funciones que se cumplían dentro de determinadas instituciones, resulta que las dichas "funciones narrativas" sólo aparecen envueltas en lo fantástico o relacionadas con ese mundo "irreal" de dragones y brujas, porque la humanidad ha olvidado el origen histórico de las mismas.

De este modo resulta ser explicado el "cuento fantástico". Se trata de un relicto tal como la doctrina de la evolución de las especies nos lo muestra respecto de ciertos grupos de seres vivos "sobrevivientes", últimos restos de una especie en vías de extinción o ya extinguidas. Hay aquí en

efecto; una "especie" desaparecida, el modo de producción de la primitiva sociedad cazadora, anterior a la aparición de la agricultura, y un relicto de esa "especie", el "cuento fantástico", que para nosotros resulta tan extraño o "fantástico" como podrían serlo también determinados órganos visibles en especies vivientes y en las que han dejado de cumplir su primitiva función y más aún, no cumplen ninguna y que en tal sentido son asimismo relictuales. Como consecuencia de esto, la investigación diacrónica tendría como objeto mostrar que lo "fantástico" no es tal y que el "cuento fantástico" es un reflejo de algo muy real y en tal sentido la llamada "fantasía creadora de los pueblos" queda reducida a un simple "olvido". Por otra parte el sujeto narrante, de acuerdo a lo que venimos diciendo, tiene tan sólo la función de la transmisión de un relicto, cuya razón de supervivencia no es desconocida.

En cuanto que toda "narración" puede ser considerada como "mensaje", si bien no todo "mensaje" es necesariamente "narración", podemos por esa vía rescatar el papel del sujeto narrador, entendido como "sujeto emisor", camino a nuestro juicio que permite superar la concepción relictual y encontrar alguna razón que explica la "supervivencia" o vigencia del cuento fantástico en las comunidades actuales, en particular en las formas de cultura folk no "primitivas". Con esto no ponemos en entredicho el origen histórico señalado por Propp, sino que partimos de que además de aquél "origen" hay un permanente "re-origenamiento" de la narrativa que permite superar la tesis simple del "olvido" que hace de lo "fantástico" una mera curiosidad e incluso un absurdo. Partimos de la tesis de que lo "fantástico" posee un "peso" propio y por tanto que ejerce una función de valor actual, relacionada con lo ideológico entendido en este caso como algo dado internamente. Este ángulo de consideración permitiría entender asimismo la correlación que hay entre los "personajes narrativos", que era el nivel en el que se reconocía en Propp un "sujeto", dejando, por ahora de lado la cuestión de su reducción a un número de "actantes" básicos, y el sujeto transmisor y re-origenador de la narración. Podemos aventurar la tesis de que el sujeto narrador se expresa en determinados "personajes" encarnándose en ellos o rechazándolos, mediante un fenómeno de compatibilidad o incompatibilidad ideológica, es decir, que los que podríamos llamar "personajes interiores" de la narración se encuentran apoyados en el



“sujeto narrador” que funciona como “personaje exterior”, en el sentido que habíamos anticipado, es decir, que está “detrás” pero también “dentro” de la narración transmitida. Y por cierto que, en función de la circularidad de todo mensaje ese “personaje exterior” está dado por la conjunción de “sujeto-emisor-receptor” y “sujeto-receptor-emisor”, o sea el narrante y el oyente. Dicho de otro modo, que el “personaje exterior” de que depende la vigencia de la narración es el resultante de un código, por donde se trata de un sujeto que actúa desde una determinada forma de conciencia social. Dentro de ese código lo fantástico juega sin duda un papel propio, no es ya un “residuo” y se hace necesario investigar el “peso” que lo fantástico agrega al régimen de valoraciones, por ejemplo, de qué manera se encuentra presente en relación con el valor concedido al “príncipe” salvador, ya que no es lo mismo la relación de éste con lo fantástico, que la que mantiene con ello el “dragón” que ha robado a la “princesa” o la “bruja” que la ha encantado.

Para poder pues superar el formalismo de Propp y poder considerar lo ideológico como fenómeno interno, se hace necesario partir de la presencia de un sujeto real que haga como de soporte vivificante y re-originante de los sujetos narrativos en cuanto que las “instituciones de carácter ritual relativas a la religión propia de un determinado modo de producción dado en el pasado”, no constituyen una vía suficientemente explicativa, por lo menos en el sentido que lo deseamos. Como ya hemos dicho, una sociedad actual en el nivel de su cultura popular asume el cuento y le inyecta una vida que es causa de su permanencia y de su uso social como también puede ser causa de su desuso y desaparición o su modificación. A su vez, esta línea explicativa lleva a otros enfoques en lo que respecta al momento descriptivo y lo condiciona.

Dicho de otra manera, a pesar de la aparente estabilidad o “inmovilidad” del “cuento fantástico”, hay que tener en cuenta la presencia de un sujeto recreador del mismo que es la comunidad que lo porta.

Estos puntos de vista obligan a investigar lo que una narración posee y que permita que sea “congruente” con un determinado régimen de códigos que es justamente lo que facilita la vigencia del cuento, “congruencia” que sólo es explicable si se acepta que esos aspectos codales se encuentran tanto en la narración misma, como en los sujetos que cumplen las funciones comunicativas de emi-

sión y recepción. Tradicionalmente y en lo que respecta al cuento fantástico, esos sujetos suelen ser la abuela y el niño y la relación entre ambos constituye sin duda, una de las tantas vías para la incorporación, pasiva o de rechazo del segundo dentro de los códigos vigentes, fenómeno que se encuentra condicionado además por el nivel social de quienes ejercen el acto de transmisión y recepción del mensaje.

Propp ha dicho acertadamente que lo que se denomina el “daño”, “perjuicio” o “fechoría”, nombres con los cuales suele designarse la función octava dentro de la serie establecida en la *Morfología del cuento fantástico*, constituye el “nudo de la narración”. Ahora bien, a pesar de la importancia que se le concede a esa función, al ser considerada como un momento formal, no queda bien en claro el papel que se le asigna en cuanto movilizador de la narración en su totalidad. La falta en que cae Propp impulsado por su formalismo, es la de haber descuidado el fenómeno de la “in-existencia intencional” de los contenidos de conciencia de acuerdo con el cual no existe un campo semántico puro que se reduzca a la mera denotación “perjuicio” o “daño”, sino que ello siempre implica *un alguien* que es perjudicado y *un algo* en lo que es perjudicado ese alguien. Dicho de otro modo, no es posible un análisis que no intente descubrir las relaciones íntimas que hay entre las “funciones narrativas” y los “personajes” del cuento, y más aun, entre el cuento y el grupo social que lo mantiene vigente, es decir, que no ponga en primer término al “sujeto”, tanto el que hemos denominado “interno” como el “externo”. Es justamente porque hay un “sujeto” que padece la acción negativa que la función, más allá de su valor formal puede movilizar la narración y presentarse como verdadero nudo de la misma.

Así pues el eje sobre el cual se moviliza la narración no es una “fechoría” sino un “sujeto que padece una fechoría”, por lo que es ineludible preguntarnos por el mismo. Se trata de un individuo que recibe o padece un daño tal como se desprendería de una interpretación literal de los episodios que muestra la narración. La respuesta nos parece mas compleja, es en efecto un “personaje narrativo” individualizado, pero no es cualquier “personaje” sino casi sin excepción un alguien representativo respecto de una comunidad dada. Por donde, el sujeto es también esa misma comunidad y más concretamente el orden sobre el cual funciona, su sistema de códigos que padece un cierto desorden. Se



trata, en efecto de una alteración respecto de un orden, sea el mismo, actual, que parece ser el caso más común, sea posible. Ese orden en unos casos es destruído y en otros reparado y en otros es modificado o parcialmente transformado. Visto desde otro ángulo que nos parece de esencial importancia ese orden es el de la "vida cotidiana" y toda narración del tipo que analiza Propp, por ejemplo, gira por entero y manifiestamente sobre el problema de la "cotidianidad".

Visto el problema desde la "estructura elemental de significación" de Greimas, según la cual todo el contenido axiológico de una narración se organiza desde lo que él denomina un "eje semántico", diríamos que atendiendo la presencia permanente de lo cotidiano, como "sujeto" último, es posible reconocer dos sistemas axiales permanentes, el de la "cotidianidad positiva" y el de la "cotidianidad negativa", los que generan parejas de contrarios tales como los de "violación-restauración", en relación con el primer eje semántico, y los de "rebeldía-represión", respecto del segundo, sin que ello signifique que no puedan darse otros, como podría ser, por ejemplo, el de "rebeldía-transformación". En todos los casos, se trata de un sujeto afectado dentro de un determinado orden social, por causa de una "fechoría", por lo que la "cotidianidad", sea ella entendida como "positiva" o "negativa", resulta ser siempre una cotidianidad afectada en un caso con "justicia" y en el otro con "injusticia".

Ahora bien, desde el punto de vista de un análisis formal, no se trata de determinar si esa cotidianidad que hace de eje semántico es "positiva" o "negativa", en el sentido de ser realmente justa o injusta, sino que se ha de partir de lo que en el cuento o narración se da como presupuesto, lo cual no excluye un segundo análisis no ya formal, que ha de completar al primero y que nos permitirá confirmar aspectos de la estructura ideológica de la narración.

Dicho de otro modo, el hecho de que la cotidianidad sea "positiva" o "negativa", puede tener tres planos de consideración: a) a "nivel objetivo", es decir que lo sea realmente; b) a "nivel subjetivo", es decir que seamos nosotros los que por nuestra cuenta atribuyamos "positividad" o "negatividad" creyendo estar apoyados en una función referencial establecida de modo correcto y c) a "nivel discursivo", vale decir que prescindiendo de la referencialidad sobre la cual se apoya todo discurso y de aquella en la que, objetiva o subjetiva-

mente podríamos apoyarnos nosotros, nos reducimos a "constatar" el hecho de que para determinados "personajes literarios" que constituyen los sujetos de la narración, sean ellos "todos" los de una comunidad o simplemente "algunos", la vida cotidiana en que se mueven se les presenta como "positiva" o "negativa". Si realmente lo es, es otro problema y por cierto que en un segundo momento del análisis no podremos prescindir de pasar del plano "discursivo" a lo que sería la crítica de su contenido referencial.

Sin pretender dar categorías universales, aunque tal vez las mismas puedan llegar a ser confirmadas en ese sentido, es posible distinguir dos tipos de desarrollos narrativos según el *presupuesto* sobre el que se organizan respecto del valor de la cotidianidad afectada:

- a) Narraciones en las que *todos* los miembros de una comunidad consideran que su vida cotidiana es positiva y que debe ser restaurada. Cuento de tipo C.P.
- b) Narraciones en las que *algunos* miembros de una comunidad consideran que su vida cotidiana es negativa y que debe ser alterada. Cuento de tipo C.N.

Según sea el presupuesto del cual se parta, serán las "funciones narrativas" como así también los "actantes" a los cuales pueden ser reducidos los "personajes narrativos" intervinientes. No es posible desde este tipo de análisis afirmar pues que toda narración responde a un mismo sistema de "actantes", toda vez que la típica bipolaridad de lo axiológico impone la distinción entre dos tipos de "discurso" antitéticos. Del mismo modo surgirá una diferenciación en lo que respecta a la estructura sintagmática, la que es para las dos categorías, la misma formalmente, pero radicalmente distinta en cuanto a su sentido axiológico, aun cuando el juicio de valor no sea ejercido por nosotros, sino que nos atengamos el que hace de presupuesto de la narración. Digamos todavía que las "funciones narrativas" señaladas por Propp no son incompatibles con las que surgen a partir de la narración desde el punto de vista de la cotidianidad y que pueden unas encajar en las otras, si bien las funciones proppianas adquieren, al ser relacionadas con las que surgen de lo que podemos llamar una "sintaxis de la cotidianidad", una connotación axiológica que había sido sistemáticamente eliminada por el autor



ruso. Y otro tanto debemos decir del “cuadro actancial” que Greimas deduce.

De estos criterios surge una estructura narrativa muy simple y a la vez sumamente cohesionada en cuanto que *funciones*, *sintagmas* y *actantes* no pueden en ningún momento ser considerados por separado respecto de la totalidad discursiva. Las *funciones* serán entendidas como los “modos de acción básicos” de un determinado actante respecto de la cotidianidad supuesta por el cuento mismo, los *sintagmas* (syntagmós = coordinatio) estarán dados por los momentos secuenciales narrativos surgidos del sistema de opuestos en los que se divide en cada caso el “eje semántico” y los “actantes” deberán ser deducidos, si no queremos caer en una universalidad abstracta, no de una “sintaxis de la lengua”, sino de lo que ya dijimos, una “sintaxis de la cotidianidad”, tomando la palabra “sintaxis” en su sentido primitivo y que respecto de la vida cotidiana es sin más la estructura codal sobre la que se encuentra organizada en cada caso. En este sentido, deberíamos decir que el “modelo actancial” propuesto por Greimas no se ha desprendido totalmente de los actantes propuestos, empíricamente por Propp. En efecto, los actantes señalados por aquél pretenden ser la reducción de los “personajes narrativos”, es decir que la noción de “actante” si bien en este caso supone un intento de revalorar la presencia del sujeto dentro del análisis del discurso, no va más allá de aquellos. Mientras que si se parte de una “sintaxis de la cotidianidad”, el esquema bipolar actancial que obtendremos se referirá tanto a los “sujetos narrativos”, los “personajes”, como al sujeto emisor de la narración que la asume como mensaje, por lo mismo que se ha establecido un concepto de actante no “depurado” de todo sentido axiológico. Es decir que es posible intentar una conexión entre el “sujeto narrativo” y el “sujeto real-histórico” que narra, entre lo narrado y el narrador. Esto último será posible, a nuestro juicio en la medida que se pueda descubrir y señalar que la narración se organiza, para quien la narra, como un “sistema metafórico”.

## SEGUNDA PARTE

### La estructura del cuento fantástico propiano desde el punto de vista de la cotidianidad

Trataremos de confirmar nuestras hipótesis haciendo primero un análisis del “cuento fantás-

tico” a partir de la definición descriptiva que de él da Vladimir Propp en su libro *Las raíces históricas del cuento* (Madrid, Ed. Fundamento, 1974), que nos muestra que todas las piezas que integraban el *corpus* sobre el cual trabajó, responden desde el punto de vista de la cotidianidad, a un solo tipo de desarrollo narrativo, a saber aquél que parte del presupuesto de que *todos los miembros de una comunidad consideran que su vida cotidiana es positiva y que debe ser restaurada*. Y trataremos de confirmar aquellas hipótesis, en segundo lugar, haciendo un análisis de un cuento ecuatoriano recogido por Paulo Carvalho Neto en su libro *Decamerón Ecuatoriano* (México, Editorial V Siglos, 1975) titulado “Bella Flor Blanca” que muestra un tipo de desarrollo narrativo que responde por el contrario al presupuesto de que *algunos de los miembros de una comunidad consideran que su vida cotidiana es negativa y que debe ser alterada*.

Comencemos pues por la definición de Propp, que de alguna manera pareciera ser presentada como la única definición posible. “La denominación “cuentos maravillosos” —dice— vamos a aplicarla a los cuentos cuya estructura he estudiado en mi libro *Morfología del cuento*. En él se delimita con bastante exactitud el género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o a un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia esta composición presenta determinadas complicaciones. El protagonista ya ha regresado al hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro. Esta es la breve esposición esquemática, —termina diciendo Propp— del *eje de la composición* que constituye la base de muchos y variados temas. Los cuentos que respetan este *esquema* serán denominados en el presente libro “cuentos maravillosos” y constituyen el objeto de nuestra investigación” (p. 16-17). (El subrayado es nuestro.)



Presentaremos el desarrollo narrativo que surge de la obra de Propp ordenándolo según los sintagmas que surgen del sistema de oposiciones en el que se resuelve el "eje semántico" vigente en este caso, el de una "cotidianidad positiva" y que son los de "violación-restauración". Los sintagmas se suceden desarrollando el sistema oposicional, hasta llegar al número de cuatro, reunidos en parejas a las que podríamos denominar "secuencias". Ellos serían pues:

- A) I. Primera violación / II. Primera restauración
- B) III. Segunda violación / IV. Segunda restauración

Aclarando ahora, como se lo verá luego detalladamente, que los sintagmas I y III nos presentan matices diferenciales en el acto de "violación" y que esto es todavía más patente en el caso de los sintagmas II y IV, en cuanto que la "restauración" final se da junto con la "glorificación" del orden cotidiano alterado. Por otra parte cada sintagma se diferencia de los otros y a la vez se relaciona con ellos por lo que denominaremos su "núcleo dramático". Dentro de este esquema quedarán reordenadas las "funciones narrativas" de Propp, incorporadas dentro de funciones narrativas más generales y comprensivas y que deducidas de lo que hemos denominado "sintaxis de la cotidianeidad", podrían ser para este tipo de desarrollo narrativo:

1. "Violación de la cotidianeidad"
2. "Restauración de la cotidianeidad"
3. "Glorificación de la cotidianeidad alterada / restaurada".

En cuanto a los "actantes", de ellos hablaremos después y por ahora nos apoyaremos en la reducción de los "personajes narrativos" propuesta por el mismo Propp quien nos habla del "agresor", el "donante", el "auxiliar maravilloso", el "personaje buscado", el "mandatario", el "héroe" y el "antihéroe".

### La estructura del cuento de Propp desde el punto de vista de la cotidianeidad

#### PRIMER SINTAGMA (Primera violación)

Desde la vigencia del "tiempo repetitivo",

propio de una cotidianeidad no alterada, su transgresión, que hace posible la aparición del "agresor" o destructor del código de la cotidianeidad, la comisión de la fechoría hasta el reclamo de restauración del orden cotidiano afectado.

Este primer sintagma tendría como "núcleo dramático" la "fechoría".

#### Las "funciones narrativas"

Vigencia del tiempo repetitivo y transgresión del mismo (funciones I-III)

Aparición del agresor, quien se informa respecto de las prácticas cotidianas que serán alteradas (funciones IV-V)

Ingreso del agredido en el proceso de destrucción de su propia cotidianeidad (funciones VI-VII)

Alteración de la cotidianeidad: fechoría (función VIII)

Demanda de restauración del orden cotidiano o demanda de restauración del tiempo circular o repetitivo (función IX).

En este sintagma, lo que altera la vida cotidiana aparece como un tiempo no-repetitivo, como algo "nuevo", fuera de lo habitual, o como un "tiempo lineal". Lo peligroso, o negativo, lo destructivo, son categorías ajenas a lo que se debe repetir, lo no-peligroso, lo positivo para el mantenimiento de la regularidad de la vida diaria de la comunidad.

#### SEGUNDO SINTAGMA (Primera restauración)

Desde la aparición del Héroe, que da comienzo a lo que Propp denomina "la acción contraria", es decir, la "restauración" de la cotidianeidad afectada, su partida a un lugar "lejano", lugar extraño a la comunidad que ha sido afectada en su cotidianeidad, su encuentro con el donante, etc., hasta el combate, la victoria sobre el agresor y el regreso.

El "núcleo dramático" de este sintagma estaría dado por "combate / victoria".

#### Las "funciones narrativas"

Aparición del héroe; comienzo de la "acción contraria" que llevará al restablecimiento de lo "normal" o del "tiempo repetitivo" (fun-



cion X)

Partida del héroe. La "partida" surge del hecho de que el agresor es extraño a la comunidad, si bien incide o puede incidir sobre su vida. (función XI)

Encuentro del héroe con el donante (función XII: "primera función del donante"; función XIII: "reacción del héroe"; función XIV: "recepción del objeto mágico").

El héroe reconoce al donante como principio de "restauración" y se pone respecto de él en actitud de servicio. El héroe presta un servicio a la comunidad pero a su vez, él presta servicio al fundamento de la comunidad. De este modo, tanto el héroe como el donante, juegan un mismo papel respecto del proceso de restauración, si bien es posible reconocer diferencias entre ellos que podríamos denominar "ontológicas". La "fechoría" ha introducido en la vida cotidiana de la comunidad un nuevo modo de temporalidad y para regresar al modo que le es propio, la temporalidad repetitiva o cíclica, el sujeto que llevará a cabo la restauración de la misma mediante el apoyo sobrenatural que permite el donante y el "objeto maravilloso" que obtiene por su mediación, es necesario moverse fuera de aquel tiempo repetitivo. El agresor, que en este sintagma aparece por lo general como externo a la comunidad, sólo puede ser anulado, moviéndose dentro de la temporalidad que le es propia. El paso de una forma de temporalidad a la otra, exige la presencia de lo "fantástico" o "sobrenatural", tanto para producir el daño como para repararlo.

En tal sentido, y anticipándonos a lo que deberemos decir más adelante respecto de lo que hemos denominado "sistema metafórico", puede afirmarse que "la posesión del objeto mágico" (función XIV) es una metáfora de la transferencia del poder ordenador-fundador al héroe. Surge de ahí también la naturaleza misma del "héroe": es aquel que es capaz de percibir una demanda social y quien recibe a su vez el poder del orden fundante mismo del orden social. En esto sintagma se da por tanto claramente la unión entre la cotidianidad y su "fundamento absoluto" sobre el cual se ordena.

El héroe se transportado (función XV); entra en combate (función XVI); durante el combate recibe una "marca" (función XVII); el agresor es vencido (función XVIII).

Si bien como ha señalado Bremond en su obra *El mensaje narrativo* (Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974) Propp habría cerrado el juego de posibilidades al considerar la "victoria" como función permanente, hay que reconocer que dado el punto de partida de este tipo de narración, el supuesto de una "cotidianidad positiva", se trata de un momento necesario, pues de no ser así debilitaría al supuesto mismo del cual se parte y quedaría además destruida la estructura sintagmática que le es propia.

El héroe, como consecuencia de la victoria, repara las consecuencias de la fechoría (función XIX) y luego emprende el regreso (función XX).

El "regreso" del héroe junto con el agredido o "personaje buscado", es un "reingreso" a la vida cotidiana de la comunidad afectada. Ya sabemos que el regreso no es tranquilo y que el agresor, vencido pero no muerto efectúa una persecución. El principio del mal, aun cuando vencido, lo es transitoriamente. Hay conciencia de que la ciclicidad de la temporalidad que se entiende como propia de la vida cotidiana se encuentra sometida el riesgo de otra forma de temporalidad. El principio del bien, sigue sin embargo ayudando: el donante termina de cumplir su tarea, siempre por mediación del "auxiliar prodigioso". El regreso se hace posible, además, mediante la interposición de una serie de "barreras" que van bloqueando el acceso del principio alterador de la vida cotidiana y separándola de la comunidad afectada, a la cual sólo puede reingresar el restaurador de la misma, junto con "lo restaurado".

### TERCER SINTAGMA (Segunda violación)

El mal es enfrentado en la narración en dos niveles: a) uno en donde sólo mediante recursos que, ya sean ellos triviales o fantásticos, implican siempre la ayuda sobrenatural recibida por el héroe del donante, que es el nivel "externo" o "lejano" respecto de la vida cotidiana (la lucha con la serpiente, el dragón, el demonio, etc.); b) otro dentro de los marcos de la vida cotidiana de la comunidad, en donde aparece ese personaje de la vida real, por lo menos tan real como el héroe originariamente, al que Propp denomina el "falso héroe", cuya derrota no exige de modo necesario lo maravilloso.



El sintagma va pues desde el "regreso" (función XXIII), las "pretensiones engañosas" del falso-héroe (función XXIV), la "tarea difícil" a que es sometido el héroe para ser reconocido como tal (función XXV) y que servirá para descubrir a su vez el falso-héroe. De este modo, la función "tarea difícil" genera a la vez las funciones "reconocimiento" y "descubrimiento" del bueno y del malo (función XXVII y XXVIII).

El "núcleo dramático" de este sintagma estaría dado fundamentalmente por las "pretensiones engañosas", que vendrían a ser equivalentes a la "fechoría" ya que, en ambos casos lo que se lleve a cabo es una "violación" del orden sobre el cual se organiza la cotidianidad de la comunidad, si bien en dos planos distintos.

#### CUARTO SINTAGMA (Segunda restauración. Glorificación)

La "tarea difícil", decíamos, genera el "reconocimiento" y a su vez este es el paso narrativo necesario para la "transfiguración". El donante, por intermedio del "auxiliar mágico", provoca un cambio de figura del héroe: se trata de la configuración correspondiente al papel que le corresponde como restaurador del orden social, dentro de la comprensión de una cotidianidad positiva. La comunidad lo "reconoce" como principio del bien, como el representante del fundamento de la cohesión social.

El sintagma va pues de la "transfiguración" (función XXIX) al "castigo" del enemigo interior, del falso-héroe, (función XXX) y concluye con el "matrimonio" (función XXXI).

La "transfiguración" es un momento narrativo necesario para que sea posible el "matrimonio" y entre ambos, constituyen la "glorificación" del orden de la comunidad restaurado. El héroe une su destino con el agredido, el "personaje buscado", la hija del rey, la princesa, etc. Tampoco esta "glorificación" sería completa si la misma no se diera unida al castigo del enemigo interior, con lo cual la lucha del bien contra el mal se realiza plenamente. Es interesante observar que casi siempre este enemigo interno concluye con la muerte, mientras que el enemigo externo es simplemente anulado en su acción, por lo menos temporalmente tal como podría entenderse de la repetición permanente del enfrentamiento entre el bien y el mal que muestra este tipo de narrativa en sus diversos ejemplos. El "matrimonio", momento de regreso a la vida feliz

de la comunidad afectada, es el término de un proceso que había comenzado con el "alejamiento" y que podría considerárselo como anticipado en las intenciones del "mandatario". Este, en última instancia, es la "comunidad" afectada o alterada que exige reparación.

El "núcleo" que da sentido interno a este sintagma está dado por "muerte-transfiguración", que es equivalente al núcleo que señalamos al hablar del segundo sintagma. "combate-victoria", en cuanto que, ambos son modos de restauración.

¿En qué sentido podemos afirmar que esto cuento-tipo es ideológico y dentro de qué clase de "discurso" vendríamos a colocarlo? Hemos anticipado la tesis de que es posible señalar la naturaleza ideológica de un texto atendiendo a ciertos modos formales sobre los que se organiza, sin perjuicio de correlacionar luego este método con otros que nos faciliten el difícil asunto de la determinación de aquella naturaleza.

Intentaremos una respuesta en este caso regresando a lo que habíamos dicho respecto de la narrativa como mensaje y a las funciones que dentro de todo mensaje nos pueden poner en la pista de estructuras o modos de funcionamiento dentro de ellas, que pueden ser tenidos como ideológicos aun cuando no señalemos concretamente "ideologías".

Señalaremos algunos aspectos que nos parecen muy claros en el desarrollo del tipo de narración que hemos visto: la identificación entre "formulación" y "reformulación" de la demanda social; la concepción del "tiempo lineal" como extraño a la temporalidad propia de la vida cotidiana, que es entendida como organizada fundamentalmente sobre formas cíclicas de tiempo; la identificación entre el restaurador del orden alterado con el principio del orden; la absolutización de los contrarios "bien-mal"; la universalidad del sujeto de valoración de la cotidianidad, en cuanto "cotidianidad positiva" y por último la afirmación dentro del discurso de una sola forma de vida cotidiana. En todos estos casos podemos ver cómo juegan las funciones del mensaje que hemos denominado "deshistorización" y de "apoyo". Este momento del análisis no elimina el que es necesario hacer respecto de lo que entendemos que son propiamente las "funciones narrativas", las de "violación", "restauración" y "glorificación", como propias del cuento que parte del presupuesto de una "cotidianidad positiva" y dentro de las cuales hemos tratado de reordenar las funciones narrativas propias, en subestructuras sintagmáticas ordenadas



en dos secuencias.

Hemos partido de la afirmación de que el cuento fantástico puede ser estudiado a la luz del problema de la vida cotidiana. Pues bien, en el seno de la cotidianidad, toda carencia, que supone un mal y a la vez un agente del mal, conlleva necesariamente una demanda social. Esta aparece formulada a nivel de la cotidianidad misma, como facticidad y es entendida como reclamo de justicia, en cuanto que exige una reparación. Desde este punto de vista puede definirse todo discurso político como aquel en que aparece un sujeto que “escucha” o “percibe” la demanda social y que la “re-formula” y bajo este punto de vista no cabe dudas que el “cuanto fantástico” puede ser entendido como uno de los tantos subgéneros de este tipo de discurso. Ahora bien, en la medida que la sociedad no es un bloque homogéneo, el sujeto de la re-formulación, el político, lo hace desde el grupo social al cual pertenece, motivo por el cual la re-formulación no coincide con la formulación sino desde uno de los sectores sociales desde el cual se la plantea. A pesar de esto, la re-formulación, que se constituye siempre a nivel discursivo (el nivel de la formulación hemos dicho está dado en la facticidad social misma) parte del presupuesto de la identificación de formulación y reformulación, identificación que implica encubrimiento de la pretendida universalidad de la re-formulación y en tal sentido, su organización sobre tópicos universales ideológicos. Ahora bien, ¿qué sucede con el cuento fantástico? Pues que en todo momento, el héroe aparece como el intérprete de la demanda sin mediación alguna, es decir, que todo se desarrolla como si no hubiera diferencia entre la facticidad de la demanda inicial y la re-formulación discursiva, o dicho de otro modo, como si no hubiera lugar para una re-formulación. De esta manera, el héroe aparece identificado con la comunidad social en su totalidad. Ahora bien, como su relación con su propia comunidad no es relativa, sino absoluta, el papel que juega aquí el restaurador del orden alterado aparece radicalmente deshistorizado. Y hemos tratado de probar justamente en nuestro ensayo mencionado en un comienzo, que la posibilidad de señalar lo que hemos denominado “función de deshistorización” nos pone frente a una forma ideológica típica.

En un mismo sentido podemos entender la fuerza que se concede dentro de la comprensión de la historicidad que muestra el cuento fantástico que estamos considerando, al “tiempo repetitivo” o “tiempo cíclico”. De un análisis del problema de

la temporalidad en relación con la vida cotidiana surge que en ella se dan en un permanente “entrecruzamiento” dos formas de temporalidad, que son ambas propias de la cotidianidad misma, la mencionada y la que ha sido caracterizada como “tiempo lineal”. En relación con ambas se juega el problema de la alienación o autenticidad de la cotidianidad. Pues bien, El cuento parte del presupuesto de que la forma “normal” y exclusiva de la vida cotidiana, es tan solo la “cíclica”. Los modos de temporalidad no repetitivos que aparecen, sólo tienen razón de ser en relación con lo que se considera “alteración” del orden y muestran una marcada tendencia a relacionar las fuerzas de “tiempo lineal” con lo sobrenatural. Incluso el héroe, que debe alejarse de la comunidad y de su vida ordenada repetitiva cuando se introduce en formas de temporalidad lineal, lo hace constreñido por el principio del desorden o del mal, que al aparecer se mueve de modo exclusivo, linealmente. De esta manera caemos en otra forma de “deshistorización”, la de entender que la forma de temporalidad fundante es la cíclica, tesis que ha sido atribuida a una llamada “mentalidad primitiva”. No se trata sin embargo de modos de “comprensiones del mundo y de la vida”, sino de respuestas ideológicas en relación con la organización de la cotidianidad.

Sin que con esto quede agotada la rica problemática que tratamos de mostrar en algunos de sus aspectos, volveremos a hablar de la relación que hay entre el “héroe” y el “donante”, lo cual nos llevará a anticipar el problema de cuales son los “actantes” que surgen de lo que denominamos “sintaxis de la cotidianidad”. Entre ambos hay una relación íntima y los dos cumplen con una función de restauración e integran un tipo de actante al que llamaríamos “restaurador”, así como hay un “violador” o “agresor-violador”, un “agredido” y debe suponerse un “mandatario” (que si nos atenemos a los actantes, que señala Greimas, asume los papeles tanto del “destinador” como del “destinatario”). Dijimos que el héroe presta un servicio a la comunidad, pero que a su vez se coloca en actitud de servicio respecto del donante. De este modo la narración se organiza sobre una igualdad, “servicio de la comunidad = servicio al fundamento de la comunidad”, por donde el “servicio de la comunidad” deja de ser relativo y pasa a ser absoluto. El héroe puede lograr todo lo que tiene que lograr, gracias a que entra en juego la “función de apoyo”, que es otra de las funciones típicas del mensaje. Una vez más se deshistorizan las relaciones y se



las coloca en un plano absoluto.

Podríamos también hablar de una "absolutización de los contrarios bien-mal" que se lleva a cabo mediante la conversión de los personajes narrativos en símbolos. El "héroe" encarna al "bien" y por su parte el "dragón" y el "anti-héroe", representan el "mal". Y representan estos contrarios de modo absoluto con lo que todo el cuento fantástico muestra un claro maniqueísmo. La elaboración de símbolos llevada a cabo de esta manera muestra bajo otra faz la tendencia hacia la absolutización de las relaciones humanas, y por lo tanto a su comprensión a-histórica. En relación con este último aspecto se organiza lo que llamamos "sistema metafórico".

Habíamos hablado también de la universalidad del sujeto que aparece como sujeto de valoración de la cotidianidad "positiva". En efecto, el supuesto del cual se parte en este caso, aparece como no discutido por ninguno de los miembros de la comunidad afectada; para todos ellos, representados por el "héroe" en cuanto restaurador, el grupo humano que ha sufrido el daño o fechoría goza de un orden social bueno. De ahí que hayamos dicho que el presupuesto responde a un enunciado que comienza con un "todos". No se concibe en la narración la existencia de grupos sociales o por lo menos de personajes narrativos, que sufren efectos negativos como consecuencia de la convivencia comunitaria misma.

En relación muy estrecha con lo que acabamos de señalar se encuentra otro aspecto significativo dentro de este tipo de narración y que consiste en partir del supuesto de que una determinada comunidad, a pesar de sus diferenciaciones internas en clases sociales diversas y muchas veces antagónicas, muestra un solo tipo de vida cotidiana.

Por qué entendemos que los aspectos indicados muestran formas ideológicas discursivas, podemos explicarlo si ponemos en claro qué se lo que en cada caso aparece como "no visto" y en tal sentido ocultado o ignorado, no necesariamente de modo consciente. En el primer caso, se trata de lo que hemos denominado "identificación de la demanda social con su reformulación", hecho que parte del supuesto de la uniformidad de la sociedad y por tanto de la inexistencia de relaciones sociales contradictorias; en el segundo, se trata de un desconocimiento de una de las formas de temporalidad que constituye la estructura temporal de la vida cotidiana, subrayando el valor, exclusivo, de

la ciclicidad, lo cual supone una comprensión de la vida humana sobre la base de una determinada noción de "orden social", fuera del cual todo es "desorden"; en el tercero el héroe en cuanto cumple la función de "restaurador", aparece consustanciado con el principio de orden mismo, lo cual impide sin duda la posibilidad de comprensión de todos aquellos factores internos de la vida comunitaria que puedan jugar un papel de irrupción frente a lo que se considera "bueno"; en el cuarto, se cae en una absolutización de los valores y en la afirmación de que el "mal" sólo puede ser extraño al orden social vigente; en el quinto, el ejercicio del juicio de valor es entendido como enunciado por la totalidad de los miembros de la comunidad; y en el sexto, se desconoce la diversidad de formas de vida cotidiana dadas en el seno de la estructura social.

De esta manera, podemos afirmar que cuando en una narración, sin tener necesariamente que señalar sus "contenidos", aun cuando nunca podremos dejar de tenerlos en cuenta, aparecen los siguientes fenómenos judicativos: a) identificación de demanda social con la reformulación de la misma; b) afirmación de que la vida cotidiana se organiza de modo exclusivo sobre una temporalidad cíclica; c) identificación del restaurador del orden con el principio del orden; d) absolutización de los contrarios "bien-mal"; e) afirmación de que el "sujeto de valorización" es la totalidad de la comunidad; y f) que hay una sola forma de vida cotidiana. Podemos inferir que en todos los casos se lleva a cabo formas de encubrimiento de la realidad social. Podemos a partir del señalamiento de estos fenómenos judicativos hablar de la "forma" de lo que nosotros consideramos como típico "discurso opresor" que posee por eso mismo una "sintaxis" que le es propia.

En resumen, desde el punto de vista de la cotidianidad, el cuento fantástico es posible de ser analizado como mensaje y es además posible establecer una interrelación entre las llamadas "funciones del lenguaje como "comunicación", con las denominadas "funciones narrativas". Es posible también, por eso mismo, entender el "cuento fantástico", como una forma de "discurso político" sin que pretendamos por cierto reducirlo totalmente a este tipo discursivo, y más aun, dentro de las formas básicas del "discurso político" y en el caso concreto de este tipo de cuento que parte del presupuesto de una "cotidianidad positiva", el mismo muestra los lineamientos como hemos dicho del "discurso opresor".



### TERCERA PARTE

#### La estructura de un cuento ecuatoriano y lo que surge de su análisis en relación así mismo con el problema de la cotidianidad

Consideremos ahora una narración fantástica que, como anticipamos, tiene como presupuesto la noción de "cotidianidad negativa". Como podrá verse, la diferencia en lo que respecta a este punto de partida, nos mostrará lo que podría ser entendido como "discurso contrario" en el cual se mantendrán vigentes las "funciones narrativas" señaladas por Propp, como también la estructura sintagmática que hemos señalado dentro de nuestra hipótesis interpretativa. Ahora bien, las "funciones" proppianas en lo que respecta a su sentido axiológico aparecerán diversamente calificadas por lo mismo que en este tipo de narración, el sistema de contrarios derivado del "eje semántico" que rige toda la estructura, y el eje semántico mismo, son distintos. La "cotidianidad negativa" genera en efecto los opuestos "rebeldía-represión", mientras que en la anterior estructura narrativa el "eje" "cotidianidad positiva" daba lugar a los contrarios "violación-restauración". Esto habrá de incidir necesariamente sobre la naturaleza de los "actantes" y determinará nuevas "funciones narrativas", diversas por lo mismo que es distinto el sentido axiológico sobre el que se organizan los sintagmas.

A pesar de las diferencias que acabamos de señalar, si nos atuviéramos a un mero análisis formal proppiano, resultaría sin embargo que este cuento que vamos a presentar ahora tan solo muestra diferencias, por ejemplo, en lo que respecta al número de las "funciones narrativas" que pone en movimiento, que no son todas las que señaló Propp, sino algunas, hecho que es lo común dentro de la narrativa fantástica. Estas diferencias, como sabemos, el autor ruso las mostraba mediante su sistema de formulización creado por él. Se trataría pues de un cuento más y lo que para nosotros aparece como realmente específico no podría ser señalado por esa vía.

#### El cuento "Bella Flor Blanca": Primer análisis

Haremos la presentación del cuento indi-

cado, ateniéndonos en un primer momento a un análisis desde el punto de vista de las "funciones narrativas" tal como las ha establecido Propp.

El cuento muestra dos secuencias a tal punto que podría desirse que se trata de dos cuentos en uno si no fuera que la exigencia de redundancia que rige la organización de la secuencia, nos da la clave de la unidad estructural de este tipo de narración. En relación con la duplicidad secuencial, se repetirán, como veremos las mismas funciones narrativas en cada uno de las secuencias. Ambas suponen además una misma "fechoría", si bien en cada caso es llevada a cabo por vías distintas, en la primera se trata de una "fechoría potencial": "amenaza de muerte", en la segunda, la fechoría es consecuencia de una "maldición". La correlación lógica y narrativa de ambas secuencias se da como una continuidad de la fechoría: al no poderse concretar la "amenaza de muerte", el daño es continuado con la "maldición".

#### PRIMERA SECUENCIA

##### Determinación espacio-temporal, descripción de la familia, etc.

El cuento comienza, según el mismo Propp lo señala, con los elementos informativos indicados en el subtítulo:

"Este era un rey que tenía tres hijas, tres príncipas. Una se llamaba Bella Flor Blanca, la niña menor. Y este rey también tenía un paje, un muchacho. Para esto, la niña se había enamorado del paje del rey".

##### Desarrollo de la primera secuencia Prohibición (función II)

Dice el rey: —"Yo no quiero que mi hija se vaya a casar con este muchacho" (p. 143).

La razón que da es que se trata de un "majadero". Notemos que si bien el rey es el que enuncia la prohibición, es la familia real en pleno la que la hace suya. El sujeto de la prohibición es por tanto la familia en su totalidad.

##### Transgresión de la prohibición (f. III)

"Pero la niña estaba bien apasionada del mu-



chacho. Así andaba el rey viendo que esta muchacha le seguía al muchacho” (p. 144).

Es decir, se desoye la prohibición y por tanto se la transgrede. La situación de transgresión cobra fuerza si tenemos en cuenta que quien la lleva a cabo dentro de la familia es una “mujer”, una de las hijas y además, “la hija menor”.

#### **Entrada en escena del agresor (f. IV)**

Ante esta situación de transgresión, hace su entrada el agresor, que es en este momento de la narración el mismo padre de la princesa:

“Un día ya habido, el rey no le gustó. Le llamo al muchacho . . .” (p. 144).

Es decir, el agresor se enfrenta con el agredido, aclarando que en esta primera secuencia el agredido es el “muchacho” mientras que en la segunda el agresor será la madre, la reina y el agredido la princesa. Así como ya anticipáramos, el agresor resulta en la totalidad de la narración, la familia real, o más particularmente la pareja Rey-Reina, y el agredido es a su vez la pareja enamorada: muchacho-princesa.

#### **Fechoría (f. VIII)**

La “fechoría” se presenta como daño potencial, en la voluntad primera y luego en el intento de eliminar al muchacho. Para cumplirla se recurre a una serie de “pruebas” que en caso de no ser satisfechas justificarían la muerte. Estas son la búsqueda del “anillo de virtud” (p. 144) y de “la sierpe de siete cabezas” (p. 145). Al superarlas, con la ayuda de la princesa, el rey resuelve dar muerte al paje directamente:

—“Ven acá muchacho. Vea, esta noche, a las doce de la noche te mato, le dijo al muchacho” (p. 145).

De este modo queda expresada la fechoría en la resolución de muerte. El muchacho ante ella debe huir.

#### **Mediación (f. IX)**

“El muchacho (al enterarse de la disposición del rey) se asustó, dijo: —No, me voy. Avisó a la niña: —Sabe que tu papá me va a matar esta noche a las doce de la noche. ¿Yo qué hago? Yo me voy” (p. 145).

De esta manera la princesa toma conocimiento de la fechoría potencial, concreta ahora en una amenaza real.

#### **Comienzo de la acción contraria (f. X)**

La “acción contraria”, es decir, al proceso mediante el cual se trata de superar la “fechoría” (en este caso la muerte potencial y el impedimento de matrimonio consecuente), consistirá en la huida de ambos enamorados.

—“No te vaya —le dice la niña— esta noche nos vamos . . . queda acá” (p. 145).

Es decir, quédate conmigo que huiremos juntos.

#### **Recepción del objeto mágico (f. XIV)**

Para poder iniciar la acción contraria, en este caso la huida, la muchacha manda al muchacho al potrero a buscar dos “caballos flacos”. Se trata de “caballos que volaban” (p. 147) y que “el uno era el viento y el otro era el trueno” (p. 146). Se produce de este modo la recepción del “objeto mágico”.

#### **Desplazamiento (f. XV)**

“Entonces cuando ya montaron esos caballos, se fueron . . .” (p. 146).

#### **Persecución. Primer momento (f. XXI)**

La persecución aparece en dos momentos. El primero se reduce a un control por parte del rey sobre si la niña está o no en su cuarto. El rey sospecha que la niña se ha ido. De este modo el primer momento de la persecución se reduce a un control, el que es burlado con el recurso de “las tres salivas” que reemplazan a la princesa y respon-



derán por ella, con lo que se pasa a la función siguiente.

### Socorro (f. XXII)

Ante cada pregunta del rey dirigida a la niña para saber si se encuentra o no en su cuarto, cada una de las "salivas" va respondiendo por ella. Este engaño, que funciona en este caso como "socorro" permite a los enamorados ganar tiempo en su huida, que ya ha sido emprendida.

### Persecución. Segundo momento (f. XXI bis).

"Entonces dijo el rey: —No, no. Yo voy a traer mi caballo y me voy al arcance d'este majadero, donde lo encuentro lo quito a mi hija y a él lo mato —dijo el rey" (p. 147).

De este modo se inicia la segunda parte de la persecución, o persecución propiamente dicha. Es importante notar la expresión: "lo quito a mi hija", es decir, es la hija del rey la que lleva al muchacho y no viceversa.

### Socorro (f. XXII bis)

Las acciones de "socorro" se suceden hasta llegar a la última que hace imposible la continuación de la persecución. Estas acciones están previstas, como lo estuvieron las anteriores. En efecto, cuando la princesa monta a caballo para huir lo hace "llevando tres cosas con que trabajaba ella" (p. 146). Las acciones de "socorro", por otra parte, no son exclusivamente realizadas echando mano de aquellas "tres cosas", sino que son logradas también mediante transformaciones del "auxiliar mágico" y de la misma princesa, y muestran en este momento dos etapas, una primera en la que sucesivamente aparecen como perseguidores cada uno de los integrantes de la familia real y una segunda en la que el rey la reina reinciden, ante el fracaso de los dos primeros intentos.

Primero la princesa arroja "el carretel", que se convierte en un "espinero" que no puede ser franqueado por el caballo del rey (primer persecutor) (p. 147); luego arroja "el pan de jabón" sobre un cerro que "la niña formó" lo cual hace que resbale el caballo de la reina (segundo persecutor)

(p. 148); el tercer "socorro" no echa mano de utensilios caseros. Consiste en transformar el "auxiliar mágico", en este caso el caballo que montaba el muchacho, en un naranjo y a su vez la princesa se convierte en una vendedora de frutas, que confunde con sus respuestas a la hermana mayor (tercer persecutor); más adelante arrojando el "canutero de agujas" se convierte en una "montaña enredada" que impidió el paso de la segunda hermana (p. 149) (cuarto persecutor); el quinto socorro procede asimismo por transformación del caballo que montaba el muchacho, que es convertido en una iglesia y a su vez la princesa se convierte en un cura que da respuestas oscuras al rey y lo confunde respecto de la marcha seguida por los prófugos (p. 150) (primer persecutor reincidente); por último, el socorro definitivo y con el cual termina la persecución consiste en transformar "el caballo" (se supone que ambos animales) en un mar y la "montura" (posiblemente ambas) en un buque. Con éste se alejan definitivamente del último persecutor reincidente, la reina (p. 151). Como habíamos dicho es pues la familia real en pleno la que lleva a cabo la agresión contra los enamorados.

## SEGUNDA SECUENCIA

La segunda secuencia prolonga la fechoría hasta el desenlace, dado como "regreso de incógnito" (f. 23), con el cual queda superada la misma. Como vimos, la primera secuencia se interrumpe con el "final feliz" de la persecución gracias a los sucesivos recursos utilizados. Los enamorados se internan en un mar que ha sido creado de un modo fantástico y que no es por eso mismo el mar del reino. El hecho de que se trate de "otro mar" pareciera señalar en este caso la imposibilidad de que sean alcanzados por cualquier medio. Los enamorados se han salvado. Pero . . . se produce como veremos un "ritornello".

### Desarrollo de la segunda secuencia

#### Prohibición (f. II)

La segunda secuencia se abre con un "ruego", que es el modo como se expresan una "prohibición" cuando no se tiene poder para imponerla o exigirla:



“—No te vayas, hijita ingrata: ¡Vente! Ya te voy a perdonar todo lo que has hecho” (p. 151).

La ingratitud es el desconocimiento de la estructura familiar real, o mejor, su código, que se supone es beneficioso para los integrantes de la comunidad en su totalidad.

#### **Transgresión de la prohibición (f. III)**

En este caso, la “transgresión de la prohibición” se manifiesta en el hecho de desoír el ruego de la reina por parte de la princesa.

#### **Fechoría Primer momento. (f. VIII)**

El agresor, en este caso la madre, renueva el acto de agresión ahora mediante una maldición. Los enamorados habían logrado escaparse y poner de por medio un mar extraño; la maldición es ahora el modo de agresión que podrá salvar la dificultad del mar fantástico que separa a la familia real agresora de la princesa y el muchacho.

“—Anda hija ingrata —le dijo— que onde va (vayas) tu marido te ha de abandonar” (p. 151).

A todo esto ya no se trata de una pareja de “enamorados” los que han huído, sino que son marido y mujer.

#### **Mediación. Primer momento (f. IX)**

La princesa que tiene poderes mágicos, aprendidos de su padre, sabe cuál es el alcance de la maldición y en qué condiciones se cumplirá la fechoría. Informa, pues, al muchacho, del modo cómo la misma los afectará.

“—Oye ¡lo que te voy a encargar que ahora llegando, tu familia te ha de recibir de abrazos; y tú no te deje (s) abrazar de ninguno —le dice ella— De ninguno. Porque donde te dejè (s) abrazar de uno de tu familia, que te olvidarás de mí” (p. 151).

Es decir, se cumplirá el “abandono” predicho en la maldición.

#### **Fechoría. Segundo momento. (f. VIII bis).**

La maldición, que de por sí es ya fechoría, se cumple, con lo que se abre un segundo momento de la función VIII. El joven es abrazado por un pariente recién llegado mientras aquél duerme, motivo por el cual no puede impedir el hecho, se olvida de su amada, y los padres que ignoran sus relaciones con la princesa, disponen su matrimonio con “una muchacha del pueblo” (p. 151-152).

#### **Mediación.. Segundo momento (f. XI bis).**

A la fechoría sigue el conocimiento de la fechoría. La princesa se informa de que la maldición ha tenido cumplimiento por mediación de “una señora un poco cirujana”, es decir, un tanto maga, como lo es asimismo la princesa.

“... entonces esa señora se fue al buque onde estaba esa niña a avisarle” (p. 152).

#### **Comienzo de la acción contraria (f. X)**

Cometida la fechoría y conocida, comienza la acción contraria, en efecto, la princesa, al recibir la noticia y pasado el susto que le ocasiona, recapacita:

“—¿Cierto? —se asustó la niña. Luego pensó y sacó un sucre. Le dice: —Vea, señorita. Vaya Ustè a tierra y tráigame un sucre de pan . . .” (p. 152).

El “luego” abre el comienzo precisamente de la “acción contraria”.

#### **Recepción del objeto mágico (f. XIV)**

La “señora un poco cirujana” le trae el sucre de pan y a pedido de la princesa hace dos palomitas. La niña “las tocó nomás” y “las hizo vivas”. Es decir, la misma princesa hace de donante del objeto mágico, si bien con la ayuda de la “señora un poco cirujana”.



**Desplazamiento (f. XV)**

Gracias al nuevo "auxiliar mágico" las palomitas, la princesa podrá entablar comunicación con su amado. En efecto, las palomitas hablan como si fueran la princesa misma. La "señora que era un poco cirujana" las lleva de abseguio al novio a quien encuentra "jumo"; cuando se le pasa la borrachera se entabla el diálogo entre las polomitas y el muchacho.

**Victoria (f. XVIII)**

Como consecuencia del diálogo el "olvido" fruto de la maldición es superado y por tanto resulta vencido el mal que pesaba sobre los enamorados.

"...Te acuerda (s) cuando mi mamá vino al alcance que nos arcanzó y el caballo lo hice er mar y la montura el buque? ... Sí, me acuerdo" (p. 154).

**Reparación de la fechoría (f. XIX)**

Producido el "recuerdo", el paje reconoce a la princesa, con lo cual queda reparada la fechoría, (p. 154).

**Llegada de incógnito (f. XXIII)**

La princesa y el paje regresan al reino del padre de la primera. Llegan de incógnito. Por obra de magia construyen un palacio al lado del palacio del rey y más bello aún. El rey ignora quiénes viven en él y la princesa por su parte "amaneció disfrazada".

**Matrimonio (f. XXXI)**

La terminación del cuento supone necesariamente el matrimonio. Lo que el rey rechazaba era justamente que su hija se casara con el muchacho. "Llegada de incógnito" y "matrimonio" se dan pues como funciones conjuntas.

**"Bella Flor Blanca": Segundo análisis****PRIMER SINTAGMA (Primera represión)**

Este sintagma va desde la vigencia de una temporalidad repetitiva como forma temporal de una cotidianidad opresora; su posible transgresión que lleva a la aparición del agresor-restaurador del código de la cotidianidad afectada, hasta la comisión por parte del agresor señalado, a efectos de impedir la transgresión.

El "núcleo dramático" estaría dado por la fechoría, llevada a cabo como negación o rechazo.

**Las funciones narrativas**

Se prohíbe la violación del código que rige la cotidianidad vigente. Según ese código una princesa —grupo social dominante— no puede contraer matrimonio con un paje, un sirviente, perteneciente al grupo social dominado (función II).

La prohibición surge ante la amenaza de transgresión del código: la insistencia de la princesa en su enamoramiento con un sirviente (f. III).

Aparición del agresor-restaurador de la cotidianidad afectada (f. IV). Este agresor tiene pleno conocimiento del significado de la agresión que sufre el orden social que él sostiene y defiende.

Se intenta la "fechoría" en nombre del orden establecido o de los códigos sociales vigentes dentro de la cotidianidad del grupo dominante (f. XIII).

**SEGUNDO SINTAGMA (Primera rebeldía)**

Desde el conocimiento de la "fechoría" llevada a cabo contra el sirviente; el comienzo de la acción contraria por parte de la princesa, la que aparece junto con su amado "héroe-agredido"; la huída como acto de rebeldía contra el código establecido y defendido por el grupo dominante; la persecución por parte del grupo agresor-restaurador, hasta la llegada a un país lejano en el que rige la cotidianidad originaria del paje o sirviente (funciones IX-XXII bis).

El "núcleo dramático" estaría en el momento de la huída (señalada en el análisis anterior como "Desplazamiento", f. XV).



### Las funciones narrativas

El agredido-sirviente da conocimiento de la fechoría al agredido-señor (f. IX).

La única salida para superar el sistema represivo de la cotidianidad vigente y las formas de agresión o represión que genera la misma, es la de abandonar los marcos de esa misma cotidianidad (f. X).

La fuerza represiva del orden social imperante se apoya en poderes mágicos. El rey es en efecto un mago y de él ha aprendido las artes de lo maravilloso precisamente la hija menor. Ahora bien, ese estado represivo como es fácil entenderlo sólo puede ser superado echando mano de aquello de donde le viene su poder, la magia. En unos casos para vencerla se recurría a la astucia y el engaño, en otros casos directamente el problema se resuelve sobre la base de quién tiene mayores poderes mágicos (f. XIV, XV, XXI, XXII, XXI bis, y XXII bis).

La huída concluye en un "país lejano" para llegar al cual hay que atravesar un mar que ha sido creado de modo maravilloso o fantástico, país en el que paradójicamente el sirviente se encuentra en medio de la forma de cotidianidad que le es propia, la que corresponde a su nivel social. El paso de una clase a la otra aparece de esta manera sólo posible mediante recursos no históricos, sobrenaturales. Frente al primer momento represivo (primer sintagma), se organiza pues la primera respuesta "rebelde" (segundo sintagma) mediante una "huída" que conduce al "agredido-señor" (la princesa) fuera de su propio nivel social. La narración no podía terminar aquí, ni la princesa podía aceptar, como veremos, mezclarse con gente de otra extracción.

### TERCER SINTAGMA (Segundo represión)

Se desarrolla en el "país" del sirviente y muestra dos actitudes frente a dos modos de cotidianidad: el paje, que reingresa feliz a su medio social propio, la princesa que trata por todos los medios de impedir ese reingreso: "no te dejes abrazar", es decir, no regreses a la forma de vida social originaria; la segunda "fechoría", el "olvido" es el modo como la familia real, por medio de la maldición, trata de impedir la voluntad de la princesa de sacar al paje de la cotidianidad propia de su grupo.

El "núcleo dramático" estaría dado por el "olvido".

### Las funciones narrativas

El poder represor-restaurador al no tener fuerza suficiente para impedir la violación del orden social vigente, pasa al "ruego", como forma disminuída de "prohibición" (f. II de la segunda secuencia).

La trasgresión reincidente provoca la segunda "fechoría", la "maldición": el paje "olvidará" a la princesa, es decir, quedará sumido en su forma de cotidianidad originaria. El objeto del agresor-restaurador al no poder eliminar físicamente al sirviente que se ha salido del único papel que la estructura codal le permite en relación con sus amos es el de reinstalarlo en su "lugar" primitivo, todo lo cual se lleva a cabo mediante las funciones II, III, VIII, IX y VIII bis de la segunda secuencia.

### CUARTO SINTAGMA (Segunda rebeldía y liberación)

Desde el conocimiento de la segunda "fechoría", la integración del sirviente dentro del grupo social al que pertenece (casamiento con una muchacha del pueblo; el rescate mediante la superación del "olvido": nuevamente el sirviente acepta unirse a uno de los miembros de la familia real (los amos) como consecuencia de lo cual dejará de ser "paje", pero sin dejar de ser uno del "pueblo", es decir, pasará subrepticamente a otra forma de cotidianidad. El "matrimonio" con la princesa supone en este tipo de narrativa a la vez una glorificación de la vida cotidiana del grupo social de los amos, y una crítica a la misma que se mueve dentro de los límites de un espíritu que podríamos llamar "reformista". La cotidianidad del grupo social dominante no es mala en sí misma, sino que hay simplemente hombres malos que impiden dentro de ella la realización de ciertos valores, en este caso el amor. Esto nos muestra los límites dentro de los cuales en este caso se entiende que hay una "cotidianidad negativa", sin que por ello el presupuesto deje de funcionar como "eje semántico" de toda la narración.

El "núcleo dramático" se encontraría en el momento del "recuerdo" que abre hacia una nueva vida. El sirviente que para la familia real se presenta como un "agresor" no es castigado con la muerte, sino premiado con una vida mejor y a la vez "transfigurado", pero a escondidas.



### Las funciones narrativas

La princesa no sale en ningún momento del buque, No se mezcla con la gente del "pueblo" a la que pertenece el paje. Se entera de lo que le sucede a su enamorado por medio de una vieja bruja (f. IX bis de la segunda secuencia).

La "acción contraria" tampoco es llevada a cabo por la princesa, sino que hace hablar por ella a las palomitas. Otro rasgo que separa más a los grupos sociales y a las formas de cotidianidad que las caracteriza (f. X, XIV y XV).

La reparación de la "fechoría" es un "rescate": sacar el amado de un determinado "lugar social". El paje, cuando "recuerda", huye de tal modo de su propia gente, que ésta cree que se ha vuelto loco (f. XIX).

El cuento concluye, como hemos ya señalado, con la glorificación de la vida cotidiana del grupo opresor y a la vez una crítica al mismo, centro de los límites que ya indicamos mediante la realización de un matrimonio morganático (f. XXIII y XXXI).

La violación de los usos de una clase social, en este caso el de la aristocracia es llevada a cabo por parte de dos elementos subordinados socialmente, uno de ellos, perteneciente a esa misma aristocracia, la "hija menor", y el otro, el "sirviente", perteneciente a un grupo social en relación de dependencia. De esta modo el enamoramiento se da entre dos sujetos que sufren formas distintas de represión social y que actúan por eso mismo como sujetos irruptores en relación con un sistema vigente de códigos. El "paje" y la "princesa" integran el sujeto de valoración que hemos indicado en lo que consideramos en este caso presupuesto de toda la narración, aquel "algunos" para los cuales la cotidianidad vigente se les presenta como negativa. Ese juicio valorativo entra en conflicto claramente con el "todos" desde el cual se enuncia el que corresponde en este caso a la familia real. Por otra parte es interesante observar que el sirviente es un no-iniciado en la cultura de élite del grupo aristocrático, que es en este caso una cultura mágica o de poder mágico, modo con el cual queda expresado el problema del poder ideológico. El hecho de usar el saber de élite contra la misma élite, con una intención por cierto meramente reformista, señala el factor de irrupción que permite considerar este tipo de narración dentro de las variadas formas del "discurso liberador".

Hablaremos ahora del "cuadro actancial" y de las "esferas de acción por las cuales alcanza su

definición cada actante. En nuestro intento de interpretación no es posible entender la naturaleza de cada uno de ellos, sin tener en cuenta a su vez la tabla de "funciones narrativas" que también hemos indicado.

A fin de facilitar nuestra explicación, el tipo de narración que tiene como presupuesto una "cotidianidad positiva" la simbolizaremos con la sigla CP y del mismo modo la que parte de una "cotidianidad negativa", será expresada como CN.

Afirmamos que toda "narración" expresa de diversos modos lo cotidiano, hecho que en este tipo de discurso es más claro y evidente que en otros. Con razón el "discurso narrativo" se aproxima, por ejemplo, al "discurso político" y ambos pueden ser analizados con categorías instrumentales equivalentes. Mas aun, en el seno del "discurso político" es posible señalar la existencia de un "momento narrativo". Ahora bien, lo cotidiano no se manifiesta en el seno de una comunidad de modo "unívoco", en cuanto que está organizado sobre formas diversificadas y a la vez correlacionadas de cotidianidad. Mas aun, siempre una determinada forma de vida cotidiana es entendida y definida por oposición a otras dadas en el seno de la misma estructura social. Las relaciones sociales se presentan pues, expresadas como relaciones de modos cotidianos de acuerdo con el "lugar social" de cada grupo humano dentro de una determinada totalidad comunitaria.

Ahora bien es necesario distinguir dos modos de señalamiento de lo cotidiano, uno de ellos está dado en el nivel de la facticidad social misma y el otro, que es el que aquí nos interesa particularmente, se nos muestra en el nivel discursivo, que es en este caso concreto, el de la "narrativa". Pues bien, en ese segundo nivel, puede muy bien aparecer lo cotidiano entendido de modo unívoco, es decir, puede partirse del presupuesto de que existe una sola forma de cotidianidad y de que además, por lo mismo que es única, será entendida como "buena", "justa" o simplemente "positiva". Concretamente es el caso que muestra la narración CP. Mas también, en el mismo "nivel discursivo" puede aparecer la conciencia de otras formas de vida cotidiana, ya sea con el objeto de alcanzar una definición y conformación de la que se entiende como la "verdadera" respecto de un determinado mundo de valores, ya sea para señalarla como "injusta" y por lo tanto necesitada de reforma o, tal vez, en algunos casos con la pretensión, oculta o manifiesta de destruirla.



CUADRO I

LAS DOS ESTRUCTURAS NARRATIVAS SEGUN EL VALOR DE LA COTIDIANIDAD

<p><b>Eje semántico</b> Cotidianidad “positiva” (CP) <b>Contrarios</b> violación-restauración <b>Eje actancial</b> Mandatario (destinador-destinatario): “todos”</p> <p style="text-align: center;"><b>PRIMERA SECUENCIA</b></p>	<p><b>Eje semántico</b> Cotidianidad “negativa” (CN) <b>Contrarios</b> represión-rebeldía <b>Eje actancial</b> Mandatario (destinador-destinatario): “algunos”</p>
<p style="text-align: center;"><b>PRIMER SINTAGMA</b></p> <p><b>Función:</b> “violación” Primera violación de la cotidianidad <b>Actantes:</b> agresor-violador (externo) agredido <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> el dragón la princesa <b>Núcleo dramático:</b> fechoría</p>	<p><b>Función:</b> “represión” Primera manifestación del estado represivo <b>Actantes:</b> agresor-restaurador agredido <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> el rey paje + princesa <b>Núcleo dramático:</b> fechoría</p>
<p style="text-align: center;"><b>SEGUNDO SINTAGMA</b></p> <p><b>Función:</b> “restauración” Primera restauración de la cotidianidad. <b>Actantes:</b> restaurador <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> viejo del bosque (donante) + Iván <b>Núcleo dramático:</b> combate-victoria</p> <p style="text-align: center;"><b>SEGUNDA SECUENCIA</b></p>	<p><b>Función:</b> “rebeldía” Primera rebeldía contra la cotidianidad. <b>Actantes:</b> el rebelde <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> princesa (donante) + paje <b>Núcleo dramático:</b> huida (combate-victoria)</p>
<p style="text-align: center;"><b>TERCER SINTAGMA</b></p> <p><b>Función:</b> “violación” Segunda violación de la cotidianidad <b>Actantes:</b> agresor-violador (interno) agredido <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> el hermano envidioso Iván <b>Núcleo dramático:</b> “pretensiones engañosas” (fechoría)</p>	<p><b>Función:</b> “represión” Segunda manifestación de la represión <b>Actantes:</b> agresor-restaurador agredido <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> reina paje + princesa <b>Núcleo dramático:</b> “olvido” (fechoría)</p>
<p style="text-align: center;"><b>CUARTO SINTAGMA</b></p> <p><b>Función:</b> “restauración” + “glorificación” Segunda restauración y glorificación de la cotidianidad “positiva”. <b>Actantes:</b> restaurador + agredido <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> Iván + princesa <b>Núcleo dramático:</b> “muerte-transfiguración”</p>	<p><b>Función:</b> “rebeldía” + “liberación” Segunda rebeldía y liberación del estado de represión. <b>Actantes:</b> rebelde + agredido <b>Personajes narrativos correspondientes:</b> princesa + paje <b>Núcleo dramático:</b> “recuerdo” (vida-transfiguración)</p>



CUADRO II

TABLA DE FUNCIONES	
según las secuencias	
Violación	Represión
Restauración	Rebeldía
Violación	Represión
Restauración	Rebeldía
Glorificación	Liberación

  

TABLA DE ACTANTES	
Mandatario	Mandatario
Agresor-violador	Agresor-restaurador
Agredido	Agredido
Restaurador	Rebelde

  

TABLA DE NUCLEOS DRAMATICOS	
fechoría superación (combate- victoria)	fechoría superación (huida)
fechoría superación (como "muerte-transfigura- ción")	fechoría superación (como "vida-transfiguración")

¿No podría considerarse dentro de esta última línea la serie de narraciones ecuatorianas que nos hablan de las andanzas del "sobrino conejo", personaje que se enfrenta al régimen de códigos vigente, régimen de códigos que hasta el "tío lobo" aparece respetándolo, y que a pesar de su debilidad tradicional sale siempre con la suya? ¿Hay que entender que el "sobrino conejo" es un "agresor injusto" o que es por el contrario el "agredido" que se rebela contra sus tradicionales opresores, el campesino y el lobo, recurriendo a la única arma que suele quedarle a los débiles, la astucia? .

La narración que responde a la estructura CP se caracteriza justamente por la afirmación de una

única forma de cotidianidad, mientras que el otro tipo de narrativa, la CN muestra por lo menos dos formas de vida cotidiana en conflicto y da entrada por eso mismo a una comprensión más real, y menos "discursiva" de la organización social de una determinada sociedad. Como consecuencia de esto, en la narración CP se parte de un juicio de valor enunciado por un "todos", mientras que en el otro, juicio aparece con una doble enunciación, para el "agresor-restaurador", se mantiene el enunciado típico CP, mientras que para el "rebelde", el enunciado supone como hemos señalado un nuevo sujeto, un "algunos", con lo que se rompe la comprensión unívoca de lo cotidiano y la narración puede ser por eso mismo categorizada desde este tipo de enunciación valorativa que es la que realmente le da sentido y origina un sistema distinto de funciones narrativas y de actantes.

En relación con todo lo dicho, podemos ya intentar decir qué entendemos por "mandatario" en general y en cada caso. En la narración CP el "mandatario" (que es a la vez "destinador" y "destinatario") aparece siendo la comunidad en su totalidad, por lo mismo que se parte de una misma y única forma de cotidianidad que ha sido afectada o dañada por un agresor. En efecto, el "restaurador" obra por encargo de la totalidad de los miembros de la comunidad y el "agresor-violador", sea externo o interno, atenta contra la comunidad en su integridad. En el caso CN el problema aparece más complejo en cuanto que podría entenderse de dos modos de comprensión de la función actancial "mandatario": una de ellas, la que moviliza al "agresor-restaurador" que es la misma indicada para el caso CP, y la otra, la que pone en marcha las acciones narrativas del "agredido" y a la vez "rebelde" que caracterizará sin embargo a este tipo narrativo como CN. Aquí el "eje actancial" está dado por un "mandatario" (que es como hemos dicho del mismo modo "destinador" y a la vez "destinatario") que supone dos cosas, una de ellas, una demanda social particular, la de "algunos" de los miembros de la comunidad y que surge de lo que sería una cierta forma de facticidad social y la otra, un sistema de relaciones sociales, no actual sino posible. En el caso CP el "destinatario" es únicamente el sistema de códigos vigente de una sociedad actual, entendida de modo unívoco. En el caso CN el "destinatario" es una parcialidad de una determinada comunidad pero que actúa en nombre de ella, en cuanto posible y entendida de modo plurívoco. Podríamos decir, que más allá de las



formas conflictuales de vida cotidiana que depende de la estructura social, sean esas formas ocultadas (CP) o manifestadas (CN), pareciera que el mandatario fuera en todos los casos la comunidad en su totalidad (ya sea tomada como actual o posible).

Digamos todavía que esos dos modos diversos de la función actancial que hace de eje de ambas narraciones, la de "mandatario", incluye las dos funciones actanciales señaladas por Greimas, denominadas por el "destinador" y "destinatario", en cuanto que en todo momento se parte de un sistema codal que se organiza, como todo sistema de este tipo, sobre una ciclicidad. Ya hemos dicho que el tiempo cíclico es una de las formas de temporalidad de cualquier forma de vida cotidiana y que en función de la autoafirmación de los miembros que la viven, muestra una "voluntad" de pervivencia. Y esa "permanencia en el ser" aparece aun en las formas irruptivas sociales propias de la cotidianidad de los grupos oprimidos, que son los que movilizan precisamente formas diversas de temporalidad.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que los "contrarios" sobre los cuales se organiza la narración CP ("violación-restauración") y los que determinan la estructura de la narración CN ("represión-rebeldía") se encuentran a su vez entre sí en relación de contrariedad, razón por la cual el discurso CN puede ser considerado como "discurso contrario". Esto responde al principio de que el "discurso" supone necesariamente siempre el "anti-discurso", con las siguientes consecuencias respecto del sujeto de este último, ya sea que por el hecho de reconocérsele "voz" obligue a tomar posición explícitamente respecto del "discurso contrario", ya sea que por no haber reconocimiento de "voz" alguna, se parta de la afirmación de la imposibilidad del discurso indicado. El conocimiento de la narración CN permite pues mostrar la estructura ideológica de la narración CP, según el grado de encubrimiento con el que la narración CN aparece rechazada o ignorada.

Como hemos afirmado, toda cotidianidad puede ser definida como una "estructura codal" o como un sistema de códigos que se remiten a sí mismos y que suponen en relación con la fuerza misma de la codificación, una temporalidad repetitiva. Ahora bien, este hecho es particularmente claro en la narración CP por donde es necesario reconocer un ejercicio diferente de la redundancia en los dos tipos básicos de narrativa, como también señalar que la redundancia en cuanto factor cons-

tante de la sintaxis de la cotidianidad se encuentra siempre presente. El problema consiste en determinar el "peso axiológico" que se le concede en un caso y otro, como asimismo la distinción que habíamos hecho entre un sistema de relaciones codificadas, actual, y el otro, posible. Este último nos abre a la rica problemática visible particularmente dentro del "discurso político", de lo "real" y lo "utópico". La narración CN dentro de las formulaciones que le son equivalentes en el campo de aquél discurso es acusada de modo permanente de carencia de "realismo social", acusación que no por azar caracteriza posiciones políticas conservadoras.

Hay pues diferencias entre la noción de "mandatario" que hace de "eje actancial" en las narraciones CP y CN, ya que en la primera, las acciones llevadas a cabo como "destinador-destinatario" ejercen el principio de redundancia desde el presupuesto de una comunidad sin fisuras, mientras que en el otro plantea el problema de una ruptura que lleve a una forma de redundancia más "justa", para lo cual se hace imprescindible una comprensión diríamos dialéctica de las dos formas de temporalidad que constituyen la vida cotidiana. Podemos afirmar que la narración CP se organiza sobre una comprensión simplificada de la "sintaxis de la cotidianidad" y que en esa simplificación reside justamente uno de los aspectos fundamentales de su naturaleza ideológica. Es como hemos ya dicho, un caso típico de "sintaxis discursiva", pues es sólo a nivel del discurso que es posible simplificar la realidad, frente a una "sintaxis real" que es a la que de alguna manera se aproxima, poco o mucho, la narración tipo CN que hemos analizado antes.

Notemos que tanto en la narración CP como CN a lo que se tiende es hacia una "cotidianidad justa", con la diferencia ya señalada que en un caso se parte de la forma vigente, mientras que en el otro se plantea la necesidad de un cambio, de donde surge la función "rebeldía" y su actante correspondiente, el "rebelde", pero siempre con el objeto de alcanzar aquella "cotidianidad justa". En el caso CP la función actancial "mandatario" no ofrece problema alguno, por lo menos aparentemente, la comunidad como totalidad "destina" a alguien (el "restaurador") para que supere la "fechoría" que ha sufrido en uno de sus miembros representativos (el "agredido") y es "destinataria" del beneficio de la restauración del orden alterado, que concluye siendo confirmado o reciclado (función de



“glorificación”). En el caso CN el problema aparece complicado pues el poder represor (encarnado en el “agresor-restaurador”) tiene una comprensión distinta del “mandatario”, como ya lo hemos dicho, que la que posee el grupo social interno que reclama justicia (el “rebelde”), no contra un mal que viene de “afuera” de la comunidad, sino que está dado en la vida cotidiana condicionada por el grupo social dominante de esa misma comunidad. Así, pues, ya sea que pensemos el “mandatario” desde el “punto de vista” de la “esfera de acción” del “restaurador” (CP), como del “agresor-restaurador” (CN), aquel será enunciado desde un “todos”, hecho que por ser el único juicio de valor, como hemos visto, que funciona como presupuesto categorizará a la narración CP, no así a la otra, por lo mismo que se encuentra en ella un juicio de valor que si bien aparece enunciado por un “algunos” (el “agredido” y el “rebelde” de la narración CN), lo es respecto de una comunidad “injusta”, es decir, en nombre de esa misma comunidad como “mandatario” posible. Como consecuencia de esto la noción de comunidad no es nunca abstracta, sino que se trata de una comunidad sobre una determinada cotidianidad, por lo que la “esfera de acción” de aquella en cuanto “mandatario” (y a la vez “destinador”-“destinatario”) no tiene ni más ni menos extensión que la forma de vida cotidiana desde la cual se enuncia en cada caso el juicio.

¿Qué pasa con el “héroe”? Pues que no es ya un solo actante por lo mismo que la “heroicidad” se juega de diversos modos y en relación con “esferas de acción” radicalmente distintas. En la narración CP, el “héroe” es el “restaurador” del orden justo alterado; en la narración CN, por el contrario, el “héroe” es el “rebelde” frente a una situación de opresión o de injusticia y que es objeto justamente de represión por parte del “restaurador” que sólo podría aparecer como “héroe” para el grupo social dominante, pues para el “agredido” y luego “rebelde” es simplemente un “agresor-restaurador”.

La presencia del “donante” y del “auxiliar maravilloso” que se obtiene de él se relaciona, no por azar, en la narración CP con el “restaurador” y en la CN, con el “rebelde”. El “restaurador” recibe el encargo del “mandatario” de reparar la fechoría, y a la vez recibe el apoyo de un personaje, el “donante” que le otorga el poder sobrenatural necesario para poder cumplir con aquel encargo. En la narración CN, el “agredido” pasa a cumplir la fun-

ción actancial de “rebelde” gracias a que tiene la posibilidad de ser “donante” de sí mismo, tal como se ve en el cuento analizado. De esta manera viene a suceder que el llamado “donante” no se presenta con una “esfera de acción” autónoma como para que pueda ser considerado como un actante individualizable, sino que se suma, por un lado a las funciones del “mandatario” (puede ser entendido bajo este aspecto, en efecto, como la expresión del fundamento mismo, sobrenatural, de la vida de la comunidad) y por el otro, al “restaurador” (CP) y al “rebelde” (CN), cada uno de los cuales, actúa, si bien de diverso modo, respecto del encargo proveniente del “mandatario” y son sus “héroes”. De aquí surge el distinto signo de lo “fantástico”, que en un caso aparece al servicio de un “discurso opresivo” (o que por lo menos así nos muestra una vez desmontado ideológicamente), y en el otro, de “discurso liberador”. A esto nos hemos querido referir cuando decíamos que lo “fantástico” no muestra siempre el mismo sentido axiológico.

Nos quedaría por decir algo sobre lo que hemos denominado “sistema metafórico” de la narración. Este problema tiene que ver con lo que habíamos planteado en un comienzo respecto del “sujeto” de la narración y aquella distinción que hicimos entre “sujeto interno” y “externo”, entre “personaje narrativo” y “narrante”. Esta vía de investigación nos abre la posibilidad, según entendemos, y a pesar de las dificultades que ofrece, de dar una respuesta al problema del “origen” de la narración fantástica, entendido ahora como “re-origenamiento” como así también a la cuestión de su “vigencia”, sus transformaciones e incluso su desaparición.

Podríamos enunciar el principio de que la asunción de una narración por parte de un sujeto actual, que viene por eso mismo a otorgarle vigencia, se produce como consecuencia de la naturaleza metafórica del cuento y en segundo lugar, que el valor metafórico se da en la relación valorativa entre el narrante y los “personajes narrativos”, es decir, en el nivel fenoménico o de manifestación de la narración. El re-transmisor del cuento no piensa por cierto en las “funciones narrativas”, ni menos en los “actantes” que sólo aparecen como consecuencia de un tipo de análisis que es ajeno a las formas del saber popular o de la cultura folk. De este modo, el “personaje narrativo” que aparece desplazado e incluso a veces ignorado en sus valores propios en favor de una investigación a veces



exclusivamente “funcionalista”, recobra su papel y su importancia. En él se apoya justamente lo metafórico. Ya hemos intentado mostrar, por otra parte, cuando hemos hablado de los “actantes” que aquel “nivel fenománico” expresa lo axiológico de

modo directo.

Nos limitaremos, para terminar ya, a reconstruir lo que podría ser el “sistema metafórico” de la narración CP, para un narrador que hace suyo el “mensaje” de este tipo de discurso.

### CUADRO III

#### SISTEMA METAFORICO DE LA NARRACION TIPO CP

El “dragón”, la “sierpe”, etc.	Metáfora de todos los factores perturbadores de la cotidianidad, extraños a ella, como pertenecientes no a “este mundo”, sino a “otro mundo”, pero que inciden sobre ella. Desde el punto de vista <i>religioso</i> : lo demoníaco, lo oscuro, lo abismal, lo viscoso, lo odioso. Desde el punto de vista <i>metafísico</i> : el mal, el principio del mal.
La “princesa”	Metáfora de la sociedad afectada en su vida normal y particularmente en un elemento representativo de la misma, que aparece asumiéndola. Desde el punto de vista <i>moral</i> : la vida honesta, respetuosa de los usos vigentes, la belleza, la luz, el amor, lo delicado. Desde el punto de vista <i>social</i> : el principio de la jerarquía.
“Iván”	Metáfora del conjunto de factores y recursos que restablecen el orden cotidiano alterado. Desde el punto de vista <i>moral</i> : la bondad humana, la gratitud, la belleza masculina, la fuerza, la generosidad. Desde el punto de vista <i>social</i> : el hombre respetuoso de la vida social ordenada, pacífica, dispuesto al sacrificio por ella.
El “viejo del bosque”	Metáfora del auxilio sobrenatural de que gozan todos los seres “buenos”, respetuosos del orden imperante, en su lucha en favor del mismo. Desde el punto de vista <i>religioso</i> : lo numinoso, lo Divino, lo sagrado. Desde el punto de vista <i>metafísico</i> : el Ser, el Fundamento.
El “hermano envidioso”	Metáfora de todos los factores perturbadores de la cotidianidad provenientes del seno mismo de la sociedad. Desde el punto de vista <i>moral</i> : la maldad humana, la ingratitud, la fealdad, lo grosero, la debilidad espiritual. Desde el punto de vista <i>social</i> : el hombre insociable, desobediente.



## BIBLIOGRAFIA

- Bremond, Claude, *El mensaje narrativo*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Nuevo, 1974.
- Bremond, C. et alia. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Nuevo, 1974.
- Carvalho-Neto, Paulo de. *Cuentos folklóricos del Ecuador*. Quito, Ed. Universitaria, 1966.
- Decamerón Ecuatoriano*. México, Ed. V Siglos, 1975.
- Carrasco, Alfonso, "Estilo e ideología en el discurso populista". *Pucará. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Cuenca, n. 3. 1977.
- Cerutti, Horacio. "Series y utópicas en el pensamiento cuencano". Actas del III Encuentro Ecuatoriano de Filosofía, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1978 (mimeo).
- Danel Janet, Fernando. *Ideología y epistemología*. México, Edicol, 1977.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- Dussel, Enrique. "Hipótesis para elaborar un marco teórico de la historia del pensamiento latinoamericano". *Christus. Revista mensual de teología*. México, año 42, n. 497, abril de 1977 y *Pucará. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Cuenca, n. 3, 1977 *Filosofía de la liberación*. México, Edicol, 1977.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen, 1975.
- Greimas, A. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1971.
- En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua, 197
- Goldmann, L. *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- Heller, A. *Historia y vida cotidiana*. Barcelona, Grijalbo, 1971.
- Heidegger, M. *El Ser y el Tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Barral, 1975.
- Lefebvre, H. "Introducción a la crítica de la vida cotidiana" y "Crítica de la vida cotidiana", en *Obras de Henry Lefebvre* Buenos Aires, Peña y Lillo, Tomo I, 1967.
- La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Levi-Strauss — Propp. *Polámica Levi-Strausse-Propp*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1972.
- Lukacs, G. *Estética*. Barcelona, Grijalbo, 1974.
- Macksey y Donato. *Las lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barral, 1972.
- Malo González, Hernán. "Pensamiento míticos y pensamiento lógico". En Actas del III Encuentro Ecuatoriano de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 1978 (mimeo).
- Molou, N. *Lengua y estructuras. Ensayos de lógica y semiología*. Madrid, Tecnos, 1974.
- Meletinski, E. *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso ed., 1972.
- Monteforte Toledo, M. et alia. *Literatura ideología y lenguaje*. México, Grijalbo, 1976.
- Paladines, Carlos. *El discurso filosófico y el discurso político. Su estudio en Roger Garaudy*. Tesis para el doctorado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975.
- "Notas sobre metología de investigación del pensamiento ecuatoriano". Actas del III Encuentro Ecuatoriano de Filosofía Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978. (mimeo)
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento maravilloso*. Madrid, Ed. Fundamental, 1971.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1974.
- *Las transformaciones del cuento maravilloso* Buenos Aires, Rodolfo Alonso ed., 1972.
- Prieto Castillo, Daniel. *Vida cotidiana, diseño y comunicación*. México, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 1976.
- "Latinoamérica: una cotidianidad buscada". *Latinoamericana. Anuario de estudios latinoamericanos*, vol. X, 1977.
- Roig, Arturo A. "El pensamiento latinoamericano y su tratamiento filosófico". *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*. vol. VI, México, 1974.
- "La filosofía de la historia desde el punto de vista del discurso filosófico-político". Actas del III Encuentro Ecuatoriano de Filosofía. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978 (mimeo).
- Ubidia, Abdón. *El cuento popular en el Ecuador*. Quito, IADAP, 1977.
- Veron, Eliseo. *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires, Nueva Visión 1969.