

# Bosquejo de una estética del cuento folclórico

LUIS BELTRÁN ALMERÍA  
Universidad de Zaragoza

La investigación sobre el cuento folclórico parece estar a punto de iniciar una nueva etapa. El siglo XIX puso las bases para el estudio de una nueva disciplina, lo que solemos llamar estudios del folclor o de literatura oral. La escuela finesa y el comparatismo mitológico pusieron en marcha una enorme tarea: la de conservar y comprender el legado de las tradiciones orales que subyacían en todas las culturas conocidas. El siglo XX acometió sin complejos esa tarea y, fruto de los esfuerzos de las dos grandes direcciones originadas en el siglo anterior, se crearon importantísimos instrumentos, como los índices de Aarne-Thompson, y monumentales lecciones de comparatismo, como las de V. Propp y C. Lévy-Strauss. Pero la perfección instrumental y la acumulación de conocimientos que ha producido el siglo XX no pueden ocultar la necesidad apremiante de que los estudios de literatura oral, y más en concreto los relativos al cuento folclórico, den un salto cualitativo. Tal salto debe permitir una integración profunda de los resultados obtenidos por el conservacionismo geográfico-histórico finés y el comparatismo en sus diversos matices que desemboque en una forma nueva, en una síntesis poderosa basada en un mayor rigor e iluminadora del devenir de las culturas tradicionales y de sus géneros fundamentales. Es esta una necesidad ampliamente sentida por los investigadores. Y, entre otras, la propuesta reciente de Heda Jason (2000) intenta ser una respuesta a tal demanda. Por otro lado, esta necesidad de superación no es muy distinta de la que se puede percibir en otras disciplinas humanísticas —sobre todo en los estudios literarios—, inmersas hoy en una búsqueda de soluciones integradoras y trascendentes que suelen quedarse a menudo en el culto a una interdisciplinaridad ecléctica y superficial.

La propuesta que voy a exponer a continuación viene a decir que una concepción estética, una estética evolutiva, histórica, puede arrojar nue-

va luz sobre estas cuestiones y llevarlas a un plano de comprensión superior. No voy a argumentar aquí sobre el alcance y las limitaciones de la estética del siglo XIX, una estética muy poco moderna, por decirlo de forma sintética, que traducía una visión elitista y conservadora del mundo. Simplemente señalaré que un pensamiento estético ha venido recorriendo las investigaciones sobre el folclor y los estudios literarios, pero lo ha hecho muchas veces de forma clandestina, encubierta por otras apariencias y pretensiones teóricas — ocurre con el comparatismo —, entre otras razones por la limitada conciencia del problema fundamental que ha acompañado las investigaciones. Fruto de las limitaciones de ese pensamiento estético encubierto ha sido su resistencia al historicismo. Por eso, la estética que estoy proponiendo es una estética esencialmente histórica. Pero, en vez de sumergirnos ahora en un debate teórico sobre los límites de la estética y de otras propuestas metodológicas, resulta preferible intentar plasmar este debate en el mundo del cuento folclórico y ver qué posibilidades pueden y deben ser abiertas por el siglo XXI.

### **La teoría del cuento folclórico**

El siglo XX ha enfrentado dos grandes actitudes ante el cuento folclórico: por un lado, una actitud empírica, que ha tratado de acumular saber en forma de datos y que ha producido clasificaciones, como la de Aarne-Thompson; por otro, un esfuerzo de comprensión y de integración, un esfuerzo interpretativo de conjuntos abarcables y, por tanto, parciales, que ha producido monumentales obras de autor, incluso de escuela. Una nueva actitud debe basarse en la interpretación de la historia o, mejor dicho para el caso del cuento folclórico, de la gran evolución, que va mucho más allá de la historia. Las síntesis teórico-históricas que se fundan en un simple esfuerzo ecléctico no consiguen desprenderse del mecanicismo de la teoría e inutilizan su dimensión evolutiva, que tampoco consigue superar el nivel de la descripción. El caso de Jason es un ejemplo de tales limitaciones (Beltrán, 2002). Para abordar esta cuestión es necesaria una nueva actitud dialógica trascendental que supere tanto el empirismo como el mecanicismo abstracto. Quien más se ha acercado a esta actitud es V. Propp, a quien le faltó poco para alcanzar una

comprensión estético-evolutiva del cuento, acaso un poco más de rigor y algo más de comprensión de los problemas que plantea una estética.

Propp acertó en lo esencial al postular que “el momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso, mientras que su sincretismo en el mito es su prehistoria” (1998: 531). Pero ese momento de la separación del rito es concebido de forma poco clara y precisa, al atribuirlo “al régimen de clan en estadio de evolución representado, por ejemplo, por las tribus americanas estudiadas por Dorsey, Boas y otros” (1998: 530). En otros lugares de esta misma obra precisa Propp ese momento inaugural en la liberación del cuento de las funciones religiosas del rito, cosa que ocurre con la implantación de la agricultura y “la desaparición de la caza como único o fundamental recurso de subsistencia” (525). En otras palabras, puede decirse que Propp sitúa el desarrollo del cuento folclórico (el cuento maravilloso, en sus propios términos) en el Neolítico, con la aparición de la agricultura, la sedentarización de las hordas y la fragmentación de la tradición oral que da lugar al nacimiento de diversos géneros, atentos cada uno a un nivel de tareas distinto, en correspondencia con la creciente división social del trabajo que requieren unas comunidades más numerosas y complejas que en la etapa anterior (el Paleolítico o el Mesolítico). Propp vio bastante bien este problema, pero por lo que se refiere al cuento, no desarrolló un pensamiento capaz de constatar mediante conceptos las transformaciones estéticas que permiten el nacimiento y la posterior evolución del género.<sup>1</sup> Carente de este desarrollo, Propp construyó su pensamiento con conceptos culturalistas, tomados de la etnografía, que son la antítesis del pensamiento estético. Esto se traduce en una depen-

---

<sup>1</sup> En su réplica a la crítica que le dirigió Lévi-Strauss, Propp reconoce la necesidad de un estudio “crítico-literario”, que sería su tercera aportación tras la *Morfología* y las *Raíces*. Sin embargo, no llegó a escribirlo, pese a que en la misma réplica ya apunta que en ese estudio aparecerían los estratos del cuento popular de forma similar a la de los sedimentos geológicos (1972: 71). En otro lugar de la misma réplica señala que en los cuentos “domina una concepción del tiempo, del espacio y del número completamente distinta de la que nosotros estamos acostumbrados y tendemos a considerar absoluta. Pero este es un problema particular que no hemos considerado hasta ahora” (67).

dencia de los ritos y de su evolución. Tal dependencia es, hasta cierto punto, inevitable e incluso benéfica. Pero impide una completa comprensión de los problemas que suscita el cuento folclórico, que, al fin y al cabo, son de índole estética. También cabe criticarle a Propp que se desentendiera de los cuentos de animales y que sólo de pasada apuntara que tienen el mismo origen en el rito que los cuentos maravillosos.<sup>2</sup> Ese es, quizás, su más grande error.

### Hacia una estética del cuento folclórico

El método que vamos a seguir para bosquejar una estética del cuento pretende comprender las categorías estéticas en las que se funda el género: la figura, el tiempo y el espacio y el binomio seriedad-risa. Esa comprensión debe ser precisada no en términos abstractos, sino en términos evolutivos (otros dirían históricos). Eso significa que las categorías del análisis estético no resultan de las necesidades de coherencia de la propia teoría, sino de la interpretación de las grandes etapas de la evolución humana y de su presencia en la construcción del género cuento.

Para comprender la naturaleza estética del cuento estamos obligados a plantearnos el difícil problema de la comprensión del pensamiento y de la estética primitivos. Sólo en ese marco es posible entender el devenir del cuento como género tradicional. Nos conformaremos ahora con explicitar algunos principios derivados de un debate sobre la "mentalidad primitiva", que dura ya dos siglos y que ha tenido contribuciones de gran relevancia, como las de J. G. Frazer, L. Lévy-Bruhl y E. Cassirer, entre otros. El primero de estos principios viene a decir que el pensamiento primitivo es un pensamiento estético. En otras palabras, la diferencia fundamental entre el pensamiento primitivo y el pensamiento histórico consiste, a mi modo de ver, en que el pensamiento histórico puede (no siempre lo hace) distanciarse y desentenderse de la dimen-

---

<sup>2</sup> También en la réplica a Lévi-Strauss, Propp subraya que sólo se ha ocupado de los cuentos maravillosos y que, para caracterizar el género cuento en su conjunto, debería añadir otras "morfologías de los conjuros, de los apólogos, de las comedias, etcétera" (1972: 54).

sión estética (aunque no consigue desvincularse por completo nunca) y el pensamiento primitivo no puede cuestionar su dimensión estética. Por eso Cassirer llamó al pensamiento primitivo pensamiento mitopoético y subrayó su imposibilidad de actuar analíticamente y su necesidad de comprender seres y cosas como unidades. Otros llamaron a este fenómeno pensamiento mágico, lo que conlleva el problema de la distinción entre religión, magia y ciencia.

El segundo principio viene a decir que el pensamiento primitivo no es una etapa uniforme de una mentalidad prelógica por la que han pasado todas las culturas prehistóricas, sino que en su larguísima evolución de más de cien mil años conoció etapas que es necesario distinguir. La Prehistoria ha distinguido, con criterios culturales, tres grandes etapas: Paleolítico, Mesolítico y Neolítico, que nos pueden servir de referencia para comprender los grandes momentos de la evolución de la estética tradicional. Lévy-Bruhl ya señaló que había tantas mentalidades como culturas, pero ha recibido justas críticas porque no practicó lo que proponía, al no ser capaz de caracterizar esa diversidad (Rogerson, 1979: 54).

Un tercer principio tiene un sesgo hermenéutico. No es fácil comprender los fenómenos del mundo tradicional desde nuestro tiempo. Para acercarnos a ese mundo tradicional debemos evitar dos actitudes muy comunes en estos estudios: negar la distancia temporal o, por el contrario, magnificarla. A menudo estas dos actitudes suelen ir juntas, por extraño que parezca. La negación de la distancia es muy frecuente entre los etnólogos y los folcloristas influidos por la etnología. El etnólogo suele tomar por verdad lo que ve y olvida la larga evolución que ha sufrido lo que puede contemplar en el presente. La justificación más frecuente para establecer ese principio de certeza es que una interpretación de los fenómenos de la mentalidad primitiva será siempre indemostrable, dado su carácter remoto y la carencia documental. De ahí que se tenga por único criterio aquel que deriva de la observación empírica. Esta es la posición, entre otros, de Lévi-Strauss. Suelen darse otros problemas interpretativos no menos graves. Uno es aplicar las categorías actuales a los fenómenos tradicionales. Por ejemplo, categorías como religión, magia y otras que se utilizan para caracterizar el pensamiento primitivo deben someterse a una crítica para preservarlas de interpreta-

ciones desnaturalizadoras. Religión y magia suponen una oposición a otras creencias, que sólo tienen sentido en un mundo histórico, en el que la religión la oponemos a la filosofía, la magia a la medicina, etcétera. Otro problema consiste en lo contrario: negar la posibilidad de aplicar conceptos actuales a las culturas ajenas. Una comprensión de la cultura ajena no es posible sin distanciarse de esa cultura. En resumen, podemos formular este criterio hermenéutico en los siguientes términos: para comprender el pensamiento de otras sociedades debemos comprender cómo pensamos nosotros (Rogerson, 1979: 64), y toda comprensión es el producto de un diálogo entre culturas ajenas (Bajtín, 1982: 350). La tarea hermenéutica consiste, pues, en hacer posible el diálogo con el pasado.

Teniendo en cuenta tales principios, vamos a trazar un esbozo esquemático de esta teoría que debe servir de punto de partida de nuestra exposición. Las culturas de cazadores recolectores, esto es, las culturas que no han trascendido los límites culturales del Paleolítico, desarrollaron unas tradiciones orales caracterizadas por un mínimo repertorio de géneros, probablemente intercambiables y transversales. Estos géneros eran el mito-cuento y el mito-caso, que incorporaban un sistema de prohibiciones y consejos. Forman parte de lo que podemos llamar *estética de la reposición*, la estética del didactismo elemental para la convivencia. Estos géneros se basan en una figuración sintética, esto es, las figuras tienen una doble faz, animal y humana, que expresa la permeabilidad de la frontera que debería separar a los humanos de los animales. Es frecuente una representación plástica de estas figuras con forma humana y cabeza de animal. Las nociones de espacio y tiempo son puramente abstractas; esto es, no existe la frontera entre espacios reales e imaginarios y el tiempo de la narración se sitúa en otra era, “la edad de los primeros residentes”, siguiendo una expresión bosquimana. Esta era primitiva está presente en la imaginación posterior de las culturas orales. Es la etapa anterior a Noé en la *masora* hebrea o la edad de los titanes en la cultura griega.

La segunda etapa corresponde al Neolítico. Las culturas agrícolas expanden notablemente los géneros orales de la tradición —y también los géneros materiales, los artesanales y los festivos. Esta expansión da lugar a nuevos géneros: el cuento, la canción, el caso, el mito, la cosmogonía y una larga serie de géneros didácticos (el enigma, la adivinanza, el

refrán, etcétera). Estas culturas profundizan la división social del trabajo. Una de las consecuencias es que los niños requieren una enseñanza, que tiene lugar dentro del ámbito familiar patriarcal. En esta etapa agrícola las categorías estéticas alcanzan un desarrollo importante. La figuración establece claras fronteras entre animales y humanos. Habrá cuentos de animales y cuentos de humanos. Las figuras animales conforman símbolos, cuyo contenido es valor. Esos valores componen una estética del crecimiento y de la proporcionalidad directa de valores. Las figuras humanas son también símbolos que incorporan valores más complejos. El tiempo y el espacio ya no son enteramente abstractos, sino lo que podríamos llamar funcionalmente abstractos. El espacio se divide en dos grandes ámbitos: el horizontal y el vertical, que, a su vez, constan de dos dimensiones. La horizontalidad distingue entre el espacio conocido, propio y el espacio desconocido, el bosque o desierto. La verticalidad tiene igualmente dos ámbitos: el terrenal y el reino del subsuelo. El tiempo también se diversifica. Aparece el tiempo de la crisis y el tiempo de la regeneración o resurrección. La combinación de seriedad y risa de estos cuentos adquiere una diversidad desconocida en la etapa anterior.

Una tercera etapa en la evolución del cuento se corresponde con la Edad de los Metales y el desarrollo de la ganadería, la etapa final del mundo tradicional prehistórico. En esta etapa aparecen nuevos géneros tradicionales: la épica, la balada, la tragedia, la oración coral (el peán), la lamentación, etcétera. Los mitos se reciclan en esta etapa produciendo esa serie nueva de géneros poéticos elevados. El cuento tradicional se recoge en el ámbito popular. Aparecen formas prosísticas muy cercanas al cuento: la leyenda local, la fábula idílica. Y en el ámbito del cuento surgen nuevas formas vinculadas a ciertas formas de risa (las parábolas, el grotesco y, quizá, los cuentos de tontos).

En las culturas históricas el cuento sufre un proceso de transformación en otro género: el cuento literario. Ese proceso atraviesa varias etapas: la traslación a la escritura (transcripción), una reacentuación significativa incomparable con las etapas prehistóricas (el proceso de conversión a la seriedad que da lugar al *exemplum*) y una tendencia a la emancipación de sus leyes evolutivas, fruto de su esfuerzo por resituarse en el panorama de los géneros literarios históricos. En su vertiente específicamente folclórica aparece una nueva orientación hacia formas de

risa burlescas (los cuentos de costumbres), que pueden llegar a adquirir formas obscenas y groseras, fruto de la descomposición del grotesco.<sup>3</sup> En este ámbito folclórico se presentan una serie de patologías, producto de la debilidad de la cultura oral, en retroceso a causa de la pujanza de la cultura escrita y de la subordinación de la cultura agrícola.<sup>4</sup>

De este apunte evolutivo podemos extraer una primera conclusión: lo que los grandes folcloristas han tomado por la imagen canónica del cuento folclórico es su estadio agrícola y neolítico. Esta concepción del cuento folclórico es, en gran medida, justa, porque es en esa etapa cuando se configura lo que podemos llamar el canon del cuento folclórico, pero para alcanzar una comprensión no mecánica del género debemos insertar esta etapa en la serie evolutiva. Y, sobre todo, debemos comprender la estética fundamental del cuento tradicional como un estadio —esencial— en la evolución de las categorías estéticas literarias. A la caracterización de estas categorías en el cuento tradicional vamos a dedicar las páginas siguientes.

### Las raíces prehistóricas del cuento

La prehistoria del cuento tradicional está localizada en las etapas anteriores a la expansión de la agricultura, esto es, en las culturas de cazadores recolectores del Paleolítico y el Mesolítico. Una prueba de ello es la literatura de los bosquimanos. Si leemos la colección de relatos bosquimanos que nos legaron Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd, fácilmente podremos observar que no son cuentos o, con mayor precisión, que no se corresponden con la idea que los estudiosos suelen hacerse de los cuentos folclóricos.<sup>5</sup> Alguno de estos relatos no ofrece gran resistencia a ser

---

<sup>3</sup> Los cuentos de costumbres proceden de los cuentos de tontos. En ellos, la figura del tonto adquiere un perfil social y estamental. Los tontos son maridos, esposas, molineros, avaros, curas, etcétera.

<sup>4</sup> Estas patologías fueron analizadas por Propp en su artículo "Transformaciones del cuento folclórico".

<sup>5</sup> Propp señaló en su polémica con Lévi-Strauss que "los cuentos de salvajes" con frecuencia no tienen nada que ver con los cuentos. Según Propp, el estadio de los pueblos más arcaicos y primitivos lleva a la conclusión de que

caracterizado como cuento, pero el conjunto revela que no parece tener demasiado sentido trazar fronteras genéricas en estas colecciones de relatos, pues no hay diferencias funcionales entre ellos y sí, en cambio, una poderosa unidad. No podemos encontrar la distancia funcional que se observa entre un mito y un cuento tradicionales, porque en la horda bosquimana la división de tareas es mínima (los hombres a cazar y las mujeres y niños a recolectar). Apenas se pueden distinguir anécdotas y casos de otro grupo de relatos que podríamos llamar mito-cuento.<sup>6</sup> Estos mito-cuentos combinan rasgos que después caracterizarán a los mitos agrícolas con rasgos que serán propios del cuento. La mejor muestra de semejante sincretismo es la figura de Mantis de los relatos bosquimanos. Mantis es una figura mixta, humano-animal, que se parece a lo que en el cuento se denomina *trickster*. Mantis es un inmortal que continuamente se comporta como un tonto, sale huyendo de las situaciones de apuro en que se mete gracias a unas alas que le crecen al efecto, intenta engañar con embustes y su nieto lo reprende por su comportamiento infantil. Entre sus facultades figura la de hacer hablar a animales y cosas. En el folclor de las tribus indias de Norteamérica parece tener un pariente próximo en la figura del Coyote. De sus desventuras se desprende una risa didáctica que enseña los valores de cohesión de la horda: la necesidad de compartir, de respetar el entorno o de reparar el mal. Esta figura muestra un estadio de la imaginación que no establece diferencia entre “naturaleza” y “sociedad” o entre “sociedad” e “individuo”. “Su mundo tendría la forma de una sociedad unitaria, compuesta por criaturas – amigas y enemigas – que poseían una elevada posición y un gran poder y, pasando por toda una jerarquía de niveles intermedios, criaturas con escaso poder y, por tanto, insignificantes” (Elias, 1990: 91). En la literatura bosquimana, esta jerarquía está bien patente. Entre los primeros están el león y el eland (un antílope de gran tamaño); uno es muy peligroso, el otro, inofensivo. Entre los segundos figuran las larvas de termita y el estelión (un lagarto).

---

todo su folclor, incluidas las artes figurativas, tienen un carácter exclusivamente sacro o mágico.

<sup>6</sup> Wundt llamó a estos relatos “cuentos-fábulas mitológicos” (*mythologische Fabelmärchen*).

Las imágenes de este estadio cultural son ambivalentes, esto es, interpretan lo humano como animal y lo animal como humano. Los relatos bosquimanos representan un curioso momento en la evolución de esta correspondencia animal-humana. En su imaginación ocupa un lugar preferente el mundo de los primeros pobladores (lo que el traductor español ha llamado “primera humanidad”). Los primeros pobladores eran unas criaturas intermedias, habitantes de “un mundo incompleto, embrionario, y ellos mismos carecían de una normas de conducta sólidas y, por tanto, eran proclives a hacer toda clase de estupideces” (Prada, 2001: 294). La ausencia de fronteras claras entre animales y humanos persiste entre los bosquimanos. Los babuinos (primates) son considerados parientes de los humanos con un idioma ininteligible. Son “la gente que se sienta sobre sus talones”.<sup>7</sup> El final de la “primera humanidad” se explica en un mito-cuento bosquimano como el momento en el que los animales optan por su propia comida y se casan con su propia especie. Los mitocuentos bosquimanos se remontan, por lo general, a ese pasado remoto de los primeros pobladores. Por eso la metamorfosis animal-humano es frecuente, proteica y reversible. Carece de la dimensión fatal que suele comportar en la imaginación posterior. Y, aun cuando no llegan a adoptar la metamorfosis, las figuras de los relatos bosquimanos suelen poseer un parentesco con animales: el hombre que era cuñado de los buitres, por ejemplo.

Pero no sólo caracteriza la imaginación bosquimana esa línea de indefinición entre el reino animal y la humanidad, entre el individuo y el grupo, sino que presenta otros aspectos ligados a la comprensión estética del tiempo y del espacio. Vayamos, en primer lugar, a la comprensión del espacio. La ausencia de fronteras entre la humanidad y el reino animal está presente también en el espacio. Los fenómenos celestes (digamos, la caída de una estrella fugaz) se explican como avisos de algo que ha sucedido en un lugar no visible (la muerte de alguien de la horda, por ejemplo). El principio de correspondencia y significación directa gobierna todo tipo de fenómenos supraterrales, porque el espacio for-

---

<sup>7</sup> La frase de Bleek y Lloyd es “the people who sit upon [their] heels” (1911: 17).

ma un ámbito comunicativo único. Esto supone la ausencia de una frontera típica del cuento folclórico: el bosque. La presencia del bosque en el cuento tradicional marca la frontera entre dos ámbitos espaciales: el familiar o conocido y el bosque (también el desierto), desconocido. El espacio desconocido es el espacio de la desventura en el cuento tradicional. En el mito-cuento bosquimano la desventura se da en un espacio único, siempre más o menos familiar. Es un espacio neutro, sin relación alguna con las figuras correspondientes. Tampoco existe el subsuelo, tan importante en los cuentos maravillosos. La vida de ultratumba y la vida subterránea no existen para los bosquimanos, que aceptan la muerte como final (“la luna nos maldijo y ahora morimos sin remedio”). Esta concepción unitaria del espacio no permite concreciones. El espacio es abstracto. No hay un lugar propio, porque el lugar de acampada es variable e itinerante, sólo condicionado por ciertas precauciones (la distancia con charcas y lugares de agua, por temor a las fieras).<sup>8</sup>

El tiempo tiene también un carácter abstracto, plano, uniforme. La principal y casi única categoría para señalar el tiempo es la asimilación con una determinada acción o estado. “Los bantúes nos apresaron cuando estábamos así”; “debería llegar a mi hogar para cuando los árboles estén secos”. El *cuando* sólo es posible en relatos personales, en relatos en los que el narrador es también sujeto de la enunciación, esto es, en los mito-casos. En los mito-cuentos la temporalidad se rige por la sucesión de las acciones. Esta sucesión es el tiempo que domina la desventura. Esta sucesión produce un tiempo axiológico: el de la restauración del

---

<sup>8</sup> El problema de la concepción del espacio en las culturas primitivas fue deficientemente planteado por Ernst Cassirer, quien llamó la atención sobre la imposibilidad de los primitivos de comprender el espacio de una forma abstracta, sistemática. Pero de ahí parece querer deducir la concreción de la representación del espacio en las culturas primitivas, lo que da lugar a un considerable malentendido (Cassirer, 1983: 76-79). La confusión proviene de no distinguir lo que son conceptos instrumentales abstractos para la medida y observación del tiempo y del espacio, y las categorías estéticas que se expresan en las obras de la literatura oral y escrita. Los primitivos carecen de conceptos instrumentales abstractos para definir el espacio-tiempo, pero utilizan categorías estéticas abstractas para expresar el espacio-tiempo.

estado originario, el estado en que cada cosa está en su sitio o, simplemente, el tiempo que desvela lo que está mal hecho.

El doble carácter abstracto del espacio-tiempo del mito-cuento bosquimano es la causa de que las desventuras tengan un carácter típico y ejemplar: el miedo a visitar al león, el castigo al zampabollos, el castigo al que no comparte la comida, el aviso de ciertos peligros, etcétera.

En resumen, el género mito-cuento de las culturas de cazadores recolectores permite la expresión de las normas básicas de la convivencia entre humanos y con la naturaleza. La cosmovisión que acompaña a esas normas es el resultado de la proyección de esas relaciones; esto es, las fuerzas mágicas y los cuerpos celestes tienen un carácter mixto humano-natural. También la risa alcanza aquí todas las esferas simbólicas, que, en último término, son una sola.

### **El cuento tradicional**

Ya V. Propp señaló que el nacimiento del cuento se produce al disociarse el mito del rito. Tal disociación estaría, según Propp, causada por la expansión de la agricultura y la consiguiente relegación de la caza como fuente primordial de alimentación de la comunidad. La agricultura, explica Propp, destruye los ritos (sobre todo, el rito iniciático, aunque reconoce que hay otros ritos agrarios) y los sustituye por la aspersión y los sacrificios. Las creencias "silvestres" se transforman en brujería. Y los mitos se integran en la esfera de la religión, que ocupa un espacio propio dentro de las tradiciones, más elevado que el que ocupa el cuento. En esta etapa, el cuento aparece como género específico. Según dice Propp, cuento y mito tienen diferentes funciones sociales.

Todo esto es verdad. Pero debe ser visto con una mirada menos mecanizada. Propp mismo ya advirtió la escasa presencia de la agricultura y de la caza en los temas del cuento. El origen del cuento estaría no en la agricultura misma, sino en la pervivencia del rito más allá de su función propia, en la desnaturalización del rito. Lo que no explica Propp es por qué razón el cuento conserva el rito iniciático, qué es lo que significa esa conservación. Esta limitación es producto del mecanicismo con el que comprendió este fenómeno el folclorista y teórico ruso. Según

Propp, el origen del cuento estaría en el rito y, por tanto, en las culturas de cazadores recolectores, pero sólo florecería en culturas agrícolas. Los cuentos mantienen unas correspondencias con el rito originario que sólo a veces son directas, muy a menudo corrigen el sentido —transposición o reacentuación del sentido— y, en ocasiones, lo invierten. Esta teoría tiene una buena parte de verdad, pero también resulta claramente mejorable.

Las culturas agrícolas requieren una ampliación notable del abanico de los géneros del discurso tradicionales. Esto es una consecuencia de la mayor división del trabajo que se opera en una sociedad que *produce* sus propios alimentos y que amplía así sus expectativas de vida. En las sociedades de cazadores recolectores los viejos son una carga. A partir de cierta edad el cazador pierde facultades y sus posibilidades de acertar en el blanco decrecen, no puede alimentar a su familia y depende de otros individuos y parientes. En cambio, en el régimen agrario los ancianos pasan a formar la casta dirigente: son los patriarcas, los depositarios del saber y de la alianza con los dioses. Se convierten en depositarios de las tradiciones. El cuento pasa a formar parte del capital de nuevos géneros que necesita la nueva autoridad (sobre todo, la parte femenina de esa nueva autoridad). Y ¿qué función le corresponde? A la función ya conocida de escenificar los valores esenciales de cohesión de la horda (ahora, familia patriarcal y tribu) hay que añadir la escenificación simbólica de los misterios de la vida agrícola, esto es, la asimilación del ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección. El contenido misterioso del mito-cuento tradicional da lugar ahora al cuento maravilloso, que si ha recibido una atención preferente de los folcloristas y teóricos ha sido por ser el exponente central del nuevo género. Pero procedamos por orden. Veamos, en primer lugar, las consecuencias estéticas del crecimiento espectacular de la división de tareas que conlleva el nuevo sistema cultural.

Suelen señalar los etnólogos que el tránsito de la actividad cazadora recolectora a la agraria conlleva una considerable ampliación del trabajo de la comunidad. De los hadza —una tribu de cazadores recolectores del África central, cuya lengua pertenece a la familia joisan, como la de los bosquimanos— se ha dicho que llevan una vida feliz porque su ocupación diaria en tareas para procurarse el sustento es mucho más corta y menos penosa que la de sus vecinos agricultores. Los intentos de in-

roducirlos en la vida agrícola han fracasado por la penuria de las cosechas y por el alcoholismo asociado a la sedentarización. Y sus vecinos explican ese fracaso al creerlos unos vagos, inadaptados al esfuerzo que requieren las tareas agrarias. En efecto, el salto cualitativo en división y complejidad del trabajo entre sociedades recolectoras y sociedades agrarias es tan grande que condena a las primeras a la exclusión del mundo agrícola y, presumiblemente, a la extinción.

Comprenderemos mejor ese salto cultural si no lo reducimos a su aspecto laboral. Veamos las consecuencias que tiene en el dominio de la imaginación. En primer lugar, la imaginación agraria se estratifica. Aparece un estrato enteramente nuevo: el mundo del subsuelo, y a este estrato le corresponde otro, opuesto pero conectado, que es el mundo celeste, cuyos habitantes pertenecen a otra raza distinta de la de los mortales terrestres. Los tres estratos mantienen una comunicación axiológica, vertical.<sup>9</sup> Esta estratificación es la causa de la aparición de géneros diferenciados: el mito, el cuento, el caso, la canción y otros. Cada uno de esos géneros cumple su propia función. El cuento, como queda dicho, asume la exposición de los valores de la cohesión grupal y familiar y, dentro de esos valores, la explicación simbólica de los misterios agrarios, de los misterios asociados al milagro de la fecundidad. Otros géneros pueden asumir estas mismas tareas – recuérdese el mito de Démeter Agélastos –, pero lo hacen incluyendo elementos de identidad nacional – dioses propios en los mitos, lugares propios en las leyendas, etcétera –, que revela su pertenencia a un estrato distinto de los géneros tradicionales. El cuento aborda estas tareas sin apelar a principios o figuras identitarios. La causa de esta ausencia de referencias de identidad es la orientación infantil y prenatal del cuento. Los niños no poseen elementos de exclusión cultural. Su mundo es el mundo de su entorno. Los límites de ese entorno son aprehendidos en la adolescencia, el momento en que se descubre la limitación del mundo infantil y el joven emprende

---

<sup>9</sup> Es fácil proponer una lectura materialista de esta estratificación. Los vegetales nacen del subsuelo y dependen de la lluvia y otros fenómenos que se originan en los cielos. Tal interpretación materialista fue puesta por Aristófanes en boca de Sócrates en su obra *Nubes* y es el fundamento de la acusación de impiedad que condenó a tomar la cicuta a Sócrates.

la tarea de enfrentarse al mundo más allá de la protección familiar (el rito de la iniciación). En el transcurso de las culturas agrarias, el iniciado adquiere alguna forma de identidad. Es un individuo de una tribu, de una familia, de un lugar (lo que dará lugar al surgimiento de la estética del idilio), porque el iniciado tiene raíces en una tierra, que es la de sus antepasados. En las culturas recolectoras, la iniciación únicamente supone crecimiento: que el niño ya no es niño, sino uno más de la horda con los mismos derechos y deberes.<sup>10</sup>

Las consecuencias de la ausencia de signos de identidad en el cuento son su apelación a un didactismo universal y, de paso, la universalización del género, esto es, su grandeza y el motivo de su pervivencia más allá de la etapa que lo alumbró. Mientras que los géneros identitarios que surgieron al final del mundo de las tradiciones se desvanecen en el mundo histórico y sólo han podido ser conservados en una parte mínima, gracias a intervenciones extraordinarias (transcripciones), el cuento ha conseguido sobrevivir, adaptarse, evolucionar e, incluso, regenerarse en un género parcialmente nuevo: el cuento literario moderno. Este doble carácter infantil-universal del cuento tradicional es posible precisamente porque hay otros géneros identitarios, tribal-nacionales, que cubren otras demandas, otros ámbitos. Esto es muy importante: el cuento tradicional nace como un género entre otros géneros y con una cierta conciencia de esa vecindad, algo que no podía suceder en el limitado y condensado mundo de los géneros tradicionales de las culturas recolectoras. De ahí la importancia que adquieren las fórmulas demarcatorias iniciales y finales, del tipo “érase una vez” o “¿verdad que esto ocurrió?”, etcétera, y de marcas de género como los animales parlantes, el *trickster*, el ogro, las hadas, el mundo subterráneo, etcétera. En resumen, universalidad y especificidad se aúnan para ofrecer uno de los más grandes fenómenos estético-literarios de todos los tiempos: el cuento.

Pasaremos ahora a intentar describir cómo la universalidad y la especificidad del cuento tradicional se concretan en su propia estética, una estética de género: la estética del crecimiento. Para ello consideraremos

---

<sup>10</sup> He tratado la cuestión del idilio en otros trabajos, sobre todo en mi crítica del sistema de géneros etnopoéticos propuesto por Heda Jason (Beltrán, 2002).

los tres aspectos constituyentes de esa estética: la construcción del personaje, la concepción del espacio y del tiempo, y la actitud ante el mundo (serio-cómica). Comenzaremos por lo último: la actitud ante el mundo. Es, quizás, el elemento menos específico frente a otros géneros. El mundo de las tradiciones no separa lo serio de la risa. En todos los géneros, desde la épica hasta los géneros paremiológicos, se da la fusión de las dos actitudes ante la vida. Pero esa relación no es siempre homogénea. El cuento tradicional mantiene una actitud de cierto equilibrio aparente entre lo serio (el miedo) y la risa, pero esta termina triunfando sobre las limitaciones del mal. Todo esto ocurre siempre con una finalidad didáctica tradicional: mostrar el crecimiento no sólo en su faceta de la integración de los jóvenes en la tribu, sino en la dimensión material del crecimiento de la naturaleza, que debe servir para el crecimiento de la comunidad. Ningún otro género tradicional expresa de manera tan directa y orgánica esa alianza y compatibilidad entre seriedad y risa. En todo caso, esa alianza se expresa de forma distinta en las dos grandes líneas del cuento tradicional: el apólogo o cuento de animales y el cuento fantástico. Una tercera línea ofrece el predominio de la risa burlesca: se trata de los cuentos de tontos y de sus derivados, los cuentos de costumbres. Se corresponde aproximadamente con la sección que el índice de tipos Aarne-Thompson llama "Anécdotas y chistes" (1200-1999). Volveremos más adelante sobre estos problemas.

Vayamos ahora con la concepción espacio-temporal que se manifiesta en los cuentos tradicionales. Encontramos tres grandes concepciones espacio-temporales en el cuento tradicional: una concepción unitaria, una concepción dual y una tercera mixta. La unitaria es heredera del mito-cuento de los cazadores recolectores; aparece en los cuentos de animales, que han perdido su aspecto mítico; el zorro, el coyote o el lobo ya no son seres divinos, aunque conservan alguno de sus atributos: hablan y hacen hablar a otros animales, son listos o tontos y siguen siendo figuras de valores, pero desprovistas de aspectos mágicos. Este carácter espacio-temporal unitario y abstracto —el tiempo es un tiempo remoto, sin vínculos con la experiencia de la vida, y el espacio, un simple escenario de la acción, sin ningún atributo— sólo permite la articulación de enseñanzas y consejos, que son el producto de un encuentro casual en el camino.

La concepción dual del espacio-tiempo es muy frecuente en los cuentos maravillosos, en los que aparece un doble espacio: la tierra y el subsuelo; el espacio familiar y el bosque (lo desconocido) o el espacio exterior (libre) y la torre o el palacio del rey (el territorio de la prueba). Otra posibilidad es el espacio mágico (feérico) frente al terrenal de las carencias. Esa dualidad admite, pues, variaciones según los perfiles estéticos de tales cuentos. Las acciones que permite ese espacio-tiempo dual ya no son sólo desventuras, sino que las pruebas aparecen y tienen una relevancia creciente. El espacio mágico es, pues, una proyección del espacio iniciático. El espacio familiar suele tener atributos productivos (un huerto, por ejemplo). El espacio mágico ha de ser desconocido e improductivo. La oposición entre lo productivo y lo improductivo revela la naturaleza de la estética del cuento maravilloso: la estética del crecimiento. También aquí hay encuentros, pero ya no se dan en el camino o en cualquier sitio, sino en el espacio mágico. Estos encuentros tienen un carácter de necesidad, muy distinto del carácter casual de los encuentros de los cuentos de animales. La causa del estado de necesidad es siempre la culpa o la carencia, un sentido culposo que no siempre aparece explícito en el cuento.

Un tercer grupo se sitúa entre los dos anteriores: los cuentos de tontos. Se trata de cuentos cuyo sentido es un acertijo, una facecia, un engaño o una trampa ingeniosa. Todos provocan a risa, pero ya no es una risa que ofrece la estética del crecimiento, sino una risa burlesca, negadora de los atributos del mundo de la desigualdad. Continúan el juego tonto de los cuentos de animales, aunque ahora con personas. Está presente en ellos el matiz de la culpa o carencia, pero el papel de lo mágico lo desempeña el ingenio; su objetivo es desvelar la estupidez humana. Su espacio-tiempo es el del desvelamiento de la carencia de inteligencia-virtud; la asociación de esos dos valores, el ingenio y la virtud, muestra que estamos todavía en el marco de una cultura tradicional. En una etapa ya histórica los cuentos de tontos dan lugar a los cuentos de costumbres; en ellos el objeto de la risa son las castas y sus privilegios.

Esta misma ordenación en tres grandes grupos nos sirve para explicar el tipo de figuración que proponen cada uno de estos espacio-tiempos. El primer estadio de la figuración es el zoomorfo: las figuras zoomorfas responden a una necesidad largamente experimentada en el

mundo de los cazadores recolectores: explicarse el mundo en términos de figuras zoomorfas con poderes suprahumanos, de forma que se articule un discurso comprensible y comunicable a todo el colectivo con el que se mantiene cierto parentesco. Tenemos el testimonio de un bosquimano de las praderas que cuenta cómo a los bosquimanos de la llanura les encanta hacer visitas a sus parientes e intercambiar relatos. En las sociedades agrícolas esta necesidad persiste pero sufre algunos cambios. La figuración zoomórfica pierde su carácter mágico y su forma mixta animal-humana: los animales se comportan como animales, salvo en un aspecto: hablan. Y sus poderes son los que parecen plausibles (entendido esto de una forma muy liberal) en esa especie. Pero conservan un aspecto de la edad anterior: cada figura representa una forma distinta de poder. Estas figuras zoomórficas son genéricas, esto es, nada las individualiza. No es posible el león *equis*, sino el león sin más. También se reduce la dimensión del destinatario: ya no deben ser comprendidos y contados a todo el mundo, sino a los niños (lo que no impide que estén presentes los mayores); esta reducción del colectivo destinatario es consecuencia de la proliferación de géneros del discurso tradicional, que conlleva la especialización (la división de tareas). Este grupo de cuentos no expresa todavía el crecimiento natural, de forma directa. Sólo atiende al crecimiento esencial de los nuevos individuos que se incorporan a la comunidad.

Un segundo estadio en la figuración se da en los espacio-tiempos duales del cuento maravilloso. Este grupo de cuentos se plantea directamente la expresión del crecimiento, toda una amplia gama de recursos sirven para expresarlo. No basta el crecimiento de los jóvenes, la comunidad debe recoger el impulso natural para crecer ella misma; por eso son tan importantes la familia, los nacimientos, los matrimonios, la prosperidad y todo lo que pueda dar una imagen del crecimiento natural del colectivo humano. Propp ya observó que el cuento maravilloso pone en escena una familia (1998: 45). Pero no sacó de ello ninguna conclusión. La primera de las conclusiones posibles es que no sirven las figuras zoomorfas para expresar el crecimiento. El crecimiento sólo puede percibirse en figuras habituales y familiares, las figuras antropomorfas. Por eso en los cuentos maravillosos las figuras son ya antropomorfas, aun con rasgos animales ocasionales (el ogro) o mágicos (la maga, la bruja, el

hada) en determinados personajes. La figuración de este grupo es moral con cierto matiz social. Pero ese matiz social es tópico: el rey y sus hijos, los huérfanos con madrastras, etcétera. Esta figuración moral traduce la figuración zoomórfica político-moral a un dominio en el que la jerarquía de poder está fijada y se respeta (pese a la figura del pobre o tonto que consigue casarse con la hija del rey). La dimensión política de los cuentos de animales se subvierte; hay que entender por dimensión política el poder que representa cada figura, y es frecuente en los apólogos que animales poderosos, como el león o la pantera, sean burlados por animales débiles pero ingeniosos. La figuración moral de los cuentos maravillosos divide a los personajes en buenos y malos. Los buenos son débiles, pero reciben ayudas mágicas para triunfar.

Un tercer estadio adopta la forma de figuración social, que no está exenta de rasgos morales, pero domina el componente social; son los cuentos de tontos y los cuentos de costumbres. Aquí entrarían figuras sociales como los curas, el judío, el molinero, el jornalero, el criado, etcétera. Es, sin duda, un estadio de figuración que expresa una imaginación histórica, y esto, no tanto porque figuras como la del cura — con su componente sexual, activo o pasivo — sea una consecuencia del celibato católico, sino porque la tipificación social exige una división social estamental, más compleja que la de las castas prehistóricas — que se reducen a dos: la sacerdotal y la militar; ambas representan la identidad de la tribu y su autoridad es incuestionable. Las castas históricas son más, como consecuencia del desarrollo de la división de tareas en la sociedad estamental. Los privilegios de tales castas no se fundan en la identidad comunitaria, sino en el papel de colaborador necesario que la comunidad les otorga y que ellos se cobran. El resultado es que el cuento, en tanto instrumento estético popular, pasa factura a las castas por sus privilegios y abusos. Se trata, pues, de una estética de resistencia a los factores de la desigualdad; esa resistencia opera haciendo visible todo: la necesidad, la avaricia, la soberbia y los demás pecados sociales. Engaños y castigos son el resultado del ansia de desigualdad y de la hipocresía. Este tercer estadio del cuento tradicional no se interesa por el crecimiento; los aspectos de la generación y las imágenes naturales desaparecen y son sustituidos por aspectos sexuales. El siguiente estadio en este proceso de figuración desborda los límites genéricos del cuen-

to. Se trata de una figuración individual, que entrecruza rasgos morales, sociales e ideológicos, y que resulta propia de géneros como la novela u otros que admiten una fuerte novelización (algunos géneros teatrales).

### La risa del cuento

Un factor esencial del cuento es la presencia de la risa, una de las marcas de la imaginación tradicional; su presencia revela distintos grados de un proceso evolutivo social y es signo del grado de integración de la comunidad en el entorno natural. El carácter regenerador de la risa encuentra su continuidad natural en la estética del crecimiento, de ahí que el cuento maravilloso haya sido tenido por la culminación de este género.

En las formas de risa que encontramos en culturas de cazadores recolectores advertimos dos aspectos: que la risa se orienta al aprendizaje, al crecimiento esencial de la comunidad, y que reúne tontería y divinidad o poder mágico; esta equiparación entre tontería y poder es la expresión estética de un mundo sin desigualdad. Ambos aspectos, la valoración del crecimiento esencial y la ausencia de jerarquización, muestran el alto aprecio de estas culturas por los valores fundamentales: la belleza, la verdad, la bondad y la justicia. Ese alto aprecio a estos valores tiene también su precio: la ausencia de libertad y el nulo estímulo para los cambios materiales, producto ambas cosas de la gran fuerza coercitiva de las tradiciones; de ahí que folcloristas que han tratado a individuos de estas culturas, como es el caso de W. Bleeker y L. Lloyd, nos hayan dejado testimonio de su carácter pacífico e inofensivo. Volviendo a nuestro tema, la risa en las tradiciones de cazadores recolectores muestra la ingenuidad e igualdad inherentes a este grado de evolución social.

En las culturas agrícolas encontramos cambios sustanciales en la estética de la risa. El carácter regenerador de la risa se acentúa y los motivos de risa se convierten en el centro generador del cuento. La progresión histórica de las culturas agrarias conlleva un fuerte sincretismo, esto es, un fenómeno acumulativo de secuencias y motivos de risa. Las culturas más complejas —es decir, culturas agrarias en entornos históricos y monetaristas— reduplican y enseñan imágenes y motivos, fruto de la tendencia a la acumulación que deriva del debilitamiento de los

viejos motivos. Ejemplos de esta acumulación los tenemos en los cuentos de tontos de los hermanos Grimm, como “Frido y Catalisa” y “La oca dorada”.

La risa desarrolla una doble faceta en los cuentos de las culturas agrícolas. En la línea de los cuentos de espacio-tiempo unitario (los cuentos de aprendizaje) la risa aparece como ingenio, facecia. Este ingenio suele tener una imagen ambivalente: el ingenioso es el tonto y lo que lo hace ingenioso son sus valores morales. Incluso cuando las estratagemas requeridas por el cuento tienen un perfil tramposo – por ejemplo, el cuento “La liebre y el puercoespín”, de los Grimm – lo esencial son las consideraciones morales – el castigo de la soberbia y la ley de la correspondencia genérica, en ese cuento. Continuando con los ejemplos de los cuentos de los Grimm, la figura del bobo en “La oca dorada” ilustra esta idea del tonto-bueno afortunado. Catalisa representa otra variante de esa misma figura: el tonto en serie, al que un error lleva a cometer otro mayor, pero que finalmente obtiene un premio reparador, llevado de su irrefrenable tontería. Los cuentos de espacio-tiempo dual suelen tener un tono dramático – recuérdese “Rapunzel”, siguiendo con los Grimm – y en ellos la risa se manifiesta como victoria sobre los espíritus malignos y, finalmente, como conquista de la felicidad.

Por último, los cuentos obscenos representan la degradación de la risa del folclor, que se da en las sociedades históricas y monetaristas. El aspecto regenerador de la risa – moral o vital – desaparece y queda su dimensión burlesca, degradadora. Los coleccionistas de chistes, facecias y anécdotas del humanismo (desde Sacchetti y Poggio a Mal Lara o Torquemada, pasando por Erasmo) se debaten sobre la necesidad de aceptar o rechazar la obscenidad, que da lugar a nuevos cuentos y géneros derivados como los que ellos cultivan; sólo los que tienen una sensibilidad afín a la carnavalización folclórica medieval retienen aún lo esencial del espíritu del folclor agrario y de la estética de la risa. La obscenidad es un fenómeno paralelo a la desintegración del cuento en otros géneros menores duales: orales y escritos, como el chiste, la facecia y la anécdota. Estos nuevos géneros tienen un destino desigual en el panorama de la cultura de la edad histórica. Y ponen de manifiesto las diversas posibilidades de la risa, en especial las que resultan de la pérdida de su carácter regenerador.

Un aspecto de suma importancia en la estética de la risa es la creación de figuras específicas de la risa, que no representan a nada ni a nadie; su papel es puramente funcional: desvelar lo falso y hacer reír. La más importante de esas figuras es el *trickster*, el burlador, cuyo origen ya hemos visto que se remonta a los mito-cuentos de culturas recolectoras. Otras figuras de la risa son el tonto y el pícaro, derivaciones del *trickster*. No vamos a abordar los problemas que plantean estas figuras específicas ahora; nos limitaremos a señalar que se convierten en figuras transgénéricas, esto es, que rebasan los límites del cuento y crean otros géneros especiales (farsas, representaciones callejeras) para ellas, incluso subgéneros de la novela.

### **El cuento y otros géneros tradicionales**

El mismo método que hemos seguido para caracterizar la formación y evolución del cuento nos puede servir para situar sus relaciones con otros géneros tradicionales: el mito, la leyenda, la saga, los géneros didácticos (la adivinanza, el refrán, etcétera), la canción, el caso... No vamos a abordar tampoco este tema, merecedor de mucha más atención de la que ahora podemos dedicarle. Me limitaré a señalar que la proliferación de géneros tradicionales tiene lugar al tiempo que la constitución del cuento como género tradicional y que la mayoría de estos géneros consiguen estabilizarse en las postrimerías del mundo de las tradiciones o, si se prefiere, en la antesala misma de la historia. La aparición en estos géneros del ocaso de las tradiciones de abundantes motivos folclóricos hizo pensar a algunos estudiosos que el cuento era el origen de todos los géneros tradicionales o, incluso, que todos estos géneros eran, en última instancia, cuentos. Esta posición encontró su arropamiento teórico gracias a la obra de M. Wundt, *Völkerpsychologie* (1909). Hermann Gunkel sustituyó su teoría del carácter de colección de sagas del Génesis por otra que reducía las sagas a cuentos, debido a la influencia de Wundt. Sin embargo, resulta más acertado pensar que cada forma social tradicional conlleva sus propios géneros; por ejemplo, las teocracias tienen una preferencia por las sagas, las colecciones legislativas y los himnos o psalmos; los regímenes de base esencialmente ganadera desarrollaron

géneros épicos, como la epopeya y las baladas; regímenes cantonales-feudales prefieren, en cambio, las leyendas.

Otros géneros tradicionales no dependen directamente del tipo de organización social de conjunto de un momento determinado, sino que se asocian a ciertos movimientos sociales. Esto ocurre con géneros didácticos como la parábola, el caso (milagro), el misterio...

Sólo en cierto sentido los demás géneros tradicionales están subordinados al cuento: carecen de su universalidad y su tolerancia; o bien tienen un carácter nacional (la saga), local (la leyenda), de casta (leyes y otras didascalías), o bien se dirigen a públicos muy concretos (las canciones).

### **Empirismo y estética del cuento**

Una de las primeras conclusiones que debemos extraer de esta aproximación estética al cuento tradicional es el valor implícito en las clasificaciones de tipos y motivos de Aarne-Thompson. Hemos partido de la afirmación de la insuficiencia de la aproximación empírica a este género (y, en realidad, a todo el dominio literario e, incluso, humanístico), y esta afirmación sigue siendo válida, pero quizás ahora también podamos comprender que tras la clasificación de tipos de Aarne-Thompson no hay sólo empirismo, aunque la mayoría de los investigadores vean en ella sólo eso. Sucede a veces que, tras la apariencia de simple empirismo en grandes estudios del siglo XIX, se esconde un planteamiento estético más o menos visible y afortunado. Esto ocurre con el trabajo de Antti Aarne y Stith Thompson. La lógica de su índice es una lógica estética y, probablemente, a eso se deba buena parte de su éxito. En primer lugar, colocan los cuentos de animales (1-299); tras ellos vienen los cuentos folclóricos ordinarios, que incluyen los cuentos maravillosos (300-749); los cuentos religiosos y las "novelas" necesitarían un replanteamiento. La sección de chistes y anécdotas (1200-1999) constituye otro estadio de la evolución del género, como ya hemos señalado. Los cuentos de fórmula (2000-2399) quedan aislados por un problema de comprensión de los vínculos entre el cuento y otros géneros didácticos. Ciertamente, esta clasificación no puede tomarse en su totalidad como una interpretación estética; carece de un desarrollo evolutivo y procede según criterios más

o menos prácticos, por lo general temáticos. Pero el espíritu que la funda tenía una conciencia de la dimensión estética del fenómeno que no puede ser desdeñada por no ser explícita. Algo parecido puede decirse de la clasificación que propuso Millar, al establecer tres grandes grupos de cuentos: maravillosos, de animales y de costumbres.

Señalaba al principio que el pensamiento estético vivía clandestinamente en los estudios del folclor. En el comparatismo — tanto el de Propp como el de Lévi-Strauss — esto es fácil de apreciar, pese a la tendencia común a explorar los temas y a su ceguera para las categorías estéticas. Vemos ahora que también el método finés-norteamericano tiene un fundamento estético oculto. Y ojalá nuestra argumentación haya sido suficientemente eficaz para sugerir que un desarrollo de ese fundamento estético, en forma de comprensión de la evolución de los grandes categorías del cuento tradicional, sería muy conveniente para preparar el salto cualitativo que estos estudios demandan hoy.

### Bibliografía citada

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON, 1995. *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*. Trad. Fernando Peñalosa. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- BAJTÍN, M. M., 1982. "Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*". En *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 347-353.
- BELTRÁN, Luis, 2002. "Géneros y estéticas en la literatura tradicional". *Revista de Literaturas Populares* II-2: 67-81.
- BLEEK, W. H. I. y L. C. LLOYD, 1911. *Specimens of Bushman Folklore*. Londres: George Allen & Co.
- CASSIRER, Ernst, 1983. *Antropología filosófica*. Trad. Eugenio Imaz. México: FCE.
- ELIAS, Norbert, 1990. *Compromiso y distanciamiento*. Trad. J. A. Alemany. Barcelona: Península.
- JASON, Heda, 2000. *Motif, Type and Genre. A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

- PRADA SAMPER, J. M. de, 2001, comp. *La niña que creó las estrellas. Relatos orales bosquimanos xam*. Madrid: Lengua de Trapo.
- PROPP, Vladimir, 1972. "Estructura e historia en el estudio de los cuentos". En *Polémica Lévi-Strauss-Propp*. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 47-74.
- \_\_\_\_\_, 1977. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_, 1998. *Las raíces históricas del cuento*. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- ROGERSON, J. W., 1979. *Antropology and the Old Testament*. Atlanta: John Knox Press.

\*

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. "Bosquejo de una estética del cuento folclórico". *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2006): 245-269.

**Resumen.** El método utilizado para bosquejar una estética del cuento folclórico comprende las categorías estéticas en las que se funda el género: la construcción del personaje, la concepción del tiempo y el espacio y el binomio seriedad / risa en la actitud frente al mundo. Estas categorías se consideran en términos históricos, pues resultan de la interpretación de las grandes etapas de la evolución humana en la construcción del género. El presente estudio muestra cómo una concepción estética esencialmente histórica puede arrojar nueva luz sobre las investigaciones del folclor y de los estudios literarios.

**Abstract.** *The method used to outline an aesthetic of the folk tale includes the aesthetic categories on which the genre is based: the character construction, the conception of time and space, and the attitude towards the world seen from the point of view of the seriousness / laughter relation. These categories are considered in historical terms, as a result of the interpretation of the great periods of human evolution in the construction of the genre. The present analysis shows how an essentially historical aesthetic conception may throw some new light on the researches on folklore and literary studies.*