

# Géneros y estéticas en la literatura tradicional

LUIS BELTRÁN ALMERÍA  
Universidad de Zaragoza

*Crítica del sistema de géneros etnopoéticos propuesto por Heda Jason en su reciente libro. Este expone con transparencia la situación actual de los estudios del folclor literario, pero necesita ser superado en varios aspectos, como la concepción de los géneros y los modos; la necesidad de desarrollar una teoría estética, que rebase al empirismo y el mecanicismo de las clasificaciones; la comprensión de las profundas diferencias entre la estética elevada de las clases dominantes y la estética popular y entre sus respectivas concepciones del tiempo; la aceptación de que la literatura tradicional es, en esencia, mixta, serio-cómica.*

No son frecuentes, por desgracia, libros como *Motif, Type and Genre* de Heda Jason (2000), que son capaces de reunir en unas pocas páginas el saber de una época en torno a una disciplina, en este caso la literatura oral, sin renunciar a la profundidad y al reconocimiento de los límites del saber. El libro de Jason resulta excepcional por la ausencia absoluta de ese discurso retórico vacío que domina hoy las disciplinas humanísticas y por el notable rigor de su saber. El lugar de esa retórica está ocupado por un afán de exponer la situación actual del patrimonio de los estudios del folclor literario, lo que aporta una singular transparencia a los saberes y a los problemas que suscitan.

Voy a intentar aprovechar esa singular transparencia para abordar un problema central en la investigación de la literatura folclórica y también de la literatura escrita, el problema de los géneros. La investigación literaria actual ha vuelto la espalda a este problema por considerarlo una cuestión obsoleta e irresoluble, en la medida en que su utilidad no parece ser otra que la de elaborar clasificaciones de las obras literarias, clasificaciones que, desde hace tiempo, se tienen por herramientas

didácticas desprovistas de relevancia para la verdadera investigación. Pero he aquí que Jason trabaja en un campo donde las clasificaciones resultan fundamentales y en el que difícilmente pueden tratarse con desdén los problemas derivados de la elaboración de una clasificación, con sus criterios y dinámica propios. Como la propia Jason señala, la investigación sobre la literatura folclórica ha sufrido la confusión entre dos tareas diferentes: la tarea de ordenar los textos con propósitos prácticos y la tarea de clasificar la literatura folclórica.

Clasificar es, según Jason, una tarea compleja, que sólo puede abordarse desde la base de una teoría desarrollada y que no debe contener elementos de arbitrariedad (29). Aarne había esbozado una simple *lista* con propósitos bibliográficos. Pero Thompson prefirió darle un estatuto superior —amparado por la presión de los folcloristas— y llamó a su revisión de la lista de Aarne *clasificación*. Este giro revela la dinámica de profesionalización del folclorismo, que demanda instrumentos más precisos que sirvan de apoyo a sus labores; esa profesionalización puede conformarse con clasificar. Pero no hace falta ser un escéptico radical para comprender que la tarea de clasificar, si bien resulta una aspiración legítima, implica ciertas limitaciones que han de ser tenidas en cuenta. Clasificar supone comprender el dominio de estudio como algo ya dado, más o menos muerto. Y no sólo eso, supone también priorizar una tarea puramente administrativa —la de colocar según un sistema— que relega otra tarea: la de establecer las relaciones de vecindad. Foucault ha señalado la distinción que debe darse entre localizar y emplazar. No se trata tanto de localizar un dato, determinados textos o conocimientos, como de saber “qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de localización, de clasificación de elementos humanos se deben mantener preferentemente en tal o cual situación para alcanzar tal o cual fin” (1999: 433). Algo de esto ocurre con la clasificación de Jason, si bien hay que tener en cuenta que la propia Jason advierte que no existe la teoría que soporte una clasificación indiscutible (29). La suya es también provisional.

Dado que esa provisionalidad no proviene de las limitaciones en la asimilación de los estudios folclóricos sino de factores que permanecen ajenos a estos estudios, parece plausible que alguien ajeno al dominio folclorista tenga algo que decir sobre su situación actual —lo que puede

ser mi caso. En otras palabras, Jason, al proponer una fórmula que pretende constituirse en consenso para la actual etapa de desarrollo de estos estudios, no sólo ha tomado las lecciones de doscientos años de acumulación de saberes folcloristas, sino también elementos ajenos que expresan las insuficiencias de esos saberes. En mi opinión, esos elementos son las categorías mecánicas con las que Jason pretende constituir su sistema de géneros. Estas categorías son tres: género, modo y simbolización, y en ellas se fundan otras tales como la oposición realista / fabuloso, o la distinción entre numinoso y maravilloso, dentro del dominio fabuloso. Veamos, en primer lugar, por qué estas categorías merecen la calificación de mecánicas.

Quizá sean muchos los que creen que las categorías abstractas han de ser siempre mecánicas, esto es, piezas conceptuales que actúan como engranajes de un sistema sin que quepa preguntarse por la realidad de dichas categorías fuera del sistema supuesto. Quiero decir con esto que conviene distinguir entre categorías culturales, que tienen su lugar en la vida, y otras que son simples supuestos de los teóricos para llenar vacíos en sus construcciones teóricas.

### **El género en el mundo de las tradiciones**

Esa adscripción de determinadas categorías a la esfera de la vida puede parecer problemática; en principio, no debería serlo. Hay categorías del pensamiento que se corresponden con fenómenos de la vida social y cultural; otras, en cambio, son sólo el resultado de la abstracción teórica y no sirven sino a la economía de esa teoría. El estructuralismo pretendió construirse como teoría a partir de esas categorías abstractas y mecánicas. En la práctica, la distinción entre unas y otras resulta más difícil, porque es frecuente que categorías que tienen un fundamento en la vida social y cultural son tomadas de forma mecánica. Y esto da lugar a un desdibujamiento de la doble naturaleza de las categorías —social o mecánica— y a la impresión de que todas son iguales y tienen sus raíces en ese oscuro magma que es la teoría.

Una de esas categorías socioculturales que ha sido tomada por mecánica y abstracta es la de *género*. En general, basta trasladar una cate-

goría social a un contexto mecánico para desnaturalizarla. Y esto sucede cuando género se equipara a modo, simbolización, etc. Hoy el concepto de género está desprestigiado en las corrientes dominantes de la teoría literaria. Curiosamente, la razón para este desprestigio es la misma que lo mantiene vivo en los estudios del folclor, su utilidad para la clasificación. Los estudiosos de la literatura moderna observan la dificultad enorme de los esfuerzos clasificatorios. Esa dificultad se torna para muchos imposibilidad o, incluso, innecesidad. En cambio, en el terreno del folclor la necesidad de la clasificación sigue siendo patente. Esta paradoja trasluce un problema histórico. Trataré de describirlo de forma abreviada.

El concepto de género expresa el ideal creador del mundo de las tradiciones, con su tendencia a la agregación y a la infinita variación. El cuento folclórico, en cuanto género, cumple el ideal de ofrecer valores esenciales de la educación tradicional a través de una fabulación tradicional; se trata de ofrecer, por medio de una fábula, infinitas versiones de los valores imprescindibles para la defensa de la vida en común. Otros géneros ofrecen también valores —el juego, la máxima, la mitificación, etc.— y se vinculan a otros aspectos de la vida social —la educación infantil para el cuento, la educación del adulto para la mitificación, etcétera.

En razón del carácter educador de los géneros tradicionales suele darse una cierta convivencia entre ellos. Como señala Jason, los informantes comparten varios géneros; pero esa comunidad de géneros no nos debe impedir apreciar el carácter autónomo de cada uno de ellos, que tiene su propia evolución. El cuento folclórico fue capaz de sobrevivir dentro del campo literario histórico. Otros géneros como los refranes, las adivinanzas, ciertos juegos, se quedaron fuera de ese campo, al menos, hasta la fecha.

La irrupción de la historia en el mundo de las tradiciones produjo un terremoto en el dominio de los géneros tradicionales. La observación que he formulado más arriba sobre los géneros que perdieron el estatuto de la creación y géneros que se mantuvieron en el dominio literario debe complementarse con otras que hicieron en su día pensadores y filólogos. Platón se dio cuenta —y así lo señaló en *Leyes* 700-01— de que la confusión y la mezcla de los géneros tradicionales era una de las consecuencias del nuevo arte poético que había instaurado la democracia

—libertad y teatocracia, lo llama él. En 1870 el filólogo clásico alemán Erwin Rohde llamó la atención sobre el proceso de desintegración de los géneros tradicionales en el mundo griego, que, según él, están en la base de la creación de la novela.

Estas y otras observaciones que no vamos a recordar ahora muestran que los géneros tradicionales sufrieron un primer proceso de adaptación a la nueva cultura histórica con la aparición de la sociedad compleja, urbana e internacional, que caracteriza al periodo histórico. Y, con la llegada de la Modernidad y de un entorno de pensamiento individualista, los géneros que surgieron con la historia han sufrido un segundo proceso de desestabilización —Bajtín lo llamó *novelización* de los géneros. Estos dos procesos hacen menos reconocible la raíz social de los géneros, que se han integrado en la esfera de la cultura elevada y que parecen autonomizarse y diluir su vínculo con la vida (con la fiesta, con el aprendizaje de costumbres y valores, con el poder).

Esa es la razón de que nuestro tiempo tenga profundas dudas acerca de los géneros literarios y de la posibilidad de comprender su dinámica y sus relaciones de parentesco. Dos revoluciones genéricas han dejado un panorama suficientemente confuso y desdibujado para que los esquemáticos y planos procesos de raciocinio que todavía se estilan en el mundo académico —a veces con pretensiones de (post)modernidad y progresismo cultural— puedan encontrar alguna luz en semejante panorama. Pero si algo demuestra la investigación de la literatura tradicional acumulada a lo largo de dos siglos es la unidad del cuento folclórico por más que ese género conviva con otros géneros, claramente diferenciables por su función social, su contenido y su forma.

Retornemos a la línea esencial de nuestra argumentación, la naturaleza de la serie categorial género, modo, simbolización. La teorización sobre los géneros desde Goethe y Schelling ha tenido en cuenta la necesidad de otras categorías que expliquen la diversidad de géneros. Y el concepto auxiliar, complemento obligado, al que se recurre es el de *modo*. El modo —también la modalización en discursos más abstractos— ha servido como mecanismo reductor de la diversidad genérica. El ejemplo de Goethe resulta ilustrador. Explica Goethe en las “Notas al Diwán de Oriente y Occidente” que los géneros literarios —él los llama “variedades poéticas”— son muchos y da una lista abierta de dieciocho

géneros, entre los que figura la fábula. Pero, según el poeta alemán, hay sólo tres formas naturales de poesía: épica, lírica y dramática. A estas tres formas las llama “modalidades poéticas” y “pueden actuar juntas o separadas. En el más pequeño poema se las encuentra a menudo juntas” (1990: 1883). A partir de ahí se ha hablado de los modos como instancias superiores al género, que siguen siendo tres, según sean narrativos, dialogados o cantados, pues se considera que estas son las tres formas naturales o básicas de enunciar literariamente.

Jason utiliza el concepto de modo en esa misma línea esencialista, para reducir la diversidad de los géneros a unos grupos generales. Curiosamente también son tres los modos de la literatura tradicional: realista, fabuloso y simbólico. Sin embargo, a esta tríada modal hay que hacerle algunas objeciones. La primera es que Jason parece vacilar al situar el modo a la misma altura que la simbolización para, finalmente, reunir las dos categorías en un modo ecléctico simbólico. La segunda observación es que en la propuesta de Jason los modos son otra cosa de lo que han sido en la teoría de los géneros. Jason no entiende por modos el concepto frecuente de modos de la enunciación, sino lo que podríamos llamar modos de la representación: realista, no realista y un tercero que no es ni lo uno ni lo otro, el simbólico. La tercera observación es un simple corolario de la anterior. El concepto de modo ha servido para llevarnos al dominio de la estética. Pero hemos llegado al dominio estético como quien dice de contrabando, sin declarar la mercancía que trasladamos. En otras palabras, la opacidad de términos como modo y simbolización encubre la débil percepción del dominio estético.

## La estética tradicional

Quizá convenga constatar una primera conclusión: no sólo para clasificar, sino para comprender algo de la creación verbal tradicional necesitamos desarrollar una estética. Sin el marco de una teoría estética, los saberes acumulados acerca de las tradiciones no podrán traspasar las fronteras del empirismo y del mecanicismo. Podemos añadir a este postulado que para comprender la creación verbal histórica también necesitamos una teoría estética, pero ese no es ahora nuestro tema.

La cuestión es cómo plantear una estética de las tradiciones. La propuesta de Jason es oponer realismo a fabulismo y ambos conceptos a simbolización o, quizá mejor, representación (fabulosa o realista) a simbolización. En mi opinión, esta propuesta contiene algo de verdad, pero traslada esquemas de la actualidad al mundo de las tradiciones sin la debida consideración. Y el resultado es poco productivo —tanto desde el punto de vista de la clasificación como desde el de la comprensión—, pues en tales categorías *quasi* estéticas se agrupan géneros distintos cuyas relaciones de parentesco y vecindad no son precisamente explicitadas por esta ordenación. Sería, en cambio, esperable que una ordenación que respondiera a criterios más firmes —los estéticos, en mi opinión— debe revelar esas vecindades o parentescos naturales entre los géneros y sus variedades.

Analizaremos, pues, qué tipo de estética contiene la propuesta de Jason y hacia qué principios estéticos deberíamos avanzar, si es que son posibles principios en el mundo de la oralidad popular. Como he señalado, Jason concibe un sistema de géneros regido por los principios de modo y simbolización. Por modo entiende la oposición que suele ocupar el lugar de la estética en los estudios literarios de nuestro tiempo: la oposición entre realismo e idealismo. Por simbolización entiende un modo menor que da lugar a una corta lista de seis géneros que parecen escapar a la oposición anterior. Veamos esto con algo más de detenimiento. Los estudios literarios de nuestra época —es decir, la filología moderna— han tendido a rechazar el punto de vista estético —que, bien se ha criticado como una falacia, bien se le expulsa a los dominios de la filosofía. Tras ese rechazo se sitúa el fracaso de la estética filosófica decimonónica o, en el ámbito anglosajón, la certeza de que la perspectiva estética es, en realidad, una perspectiva aristocrática, autoritaria y jerarquizante, que expresa el punto de vista de la clase dominante —la seriedad, la elevación. Esa había sido la propuesta de M. Arnold y, ante ese elitismo reaccionario, la mejor actitud parecía el rechazo de tal punto de vista y la búsqueda de perspectivas democratizadoras.

Que la estética de Arnold emana del punto de vista elitista y conservador de la clase dirigente del siglo XIX es algo evidente. En cambio, que la respuesta a esa estética conservadora sea negar la estética no lo es. De hecho, la filología del siglo XX ha seguido de manera poco cons-

ciente una doctrina estética que podríamos llamar filológica. Esa doctrina estética-filológica ha opuesto dos estéticas alternativas: el idealismo y el realismo. El idealismo sería una representación de la realidad decantada, seleccionada y, por tanto, embellecida, mientras que el realismo sería una representación directa y sin depuración alguna de la realidad. Esta doctrina se ha aplicado masivamente en todas las filologías modernas, con pequeñas variantes y matices que no cambian lo esencial de ese criterio orgánico. Suele acompañar a este criterio la creencia en la esencialidad de esta oposición, que aparecería ya en la épica antigua y se mantiene hasta la novela o la poesía de hoy. Lo que ha hecho Jason con su propuesta es trasladar esta noción orgánica de la crítica moderna al dominio de la literatura tradicional, si bien ha retocado la vetusta noción de idealismo por fabulismo —para luego desgajar de este concepto otros más operativos— y ha añadido el apéndice del simbolismo.

Si observamos la propuesta de Jason desde el criterio de las asociaciones que permite, veremos un resultado desigual y un tanto decepcionante. En el epígrafe de géneros realistas conviven la *novella*, la épica y la canción tradicional, cuyos vínculos parecen a simple vista más bien superficiales. En el modo numinoso se agrupan las leyendas en toda su amplia gama, con algunas incrustaciones curiosas: el mito, la teogonía, el cuento del gran engaño (tipo relato de Adán) y los textos rituales. En el grupo de lo maravilloso aparecen los cuentos de hadas en todo su variado muestrario. Y en el apartado de lo simbólico se agrupan géneros tan diversos como el cuento-fórmula, el cuento exagerado, la parábola, el cuento de los enanitos, la broma y el proverbio, que tienen en común un didactismo radical.

Quizá podamos sospechar sin riesgo a equivocarnos demasiado que los criterios tomados para desplegar esta clasificación resultan algo artificiosos y que la clasificación misma une lo evidente y le añade algo más sin conseguir convencer. Con todo, un aspecto no debe ser pasado por alto: esta clasificación apunta una cierta jerarquización social. Las leyendas se situarían en la cúspide de esa jerarquía, seguidas por los cuentos de hadas y el modo simbólico —que sería un modo para los más torpes. Rompe esta gradación el primer grupo, el realista, sin duda el más arbitrario de todos estos conjuntos, pues combina géneros elevados, como la

épica, con géneros bajos como la canción popular y la *novella*. Pero criticar una propuesta así es una tarea demasiado fácil. Mucho más complicado resulta siempre dar ideas y puntos de vista que ayuden a mejorar el panorama. Y con esta tarea vamos a tratar de comprometernos.

¿Qué criterios diferenciadores podemos encontrar en el mundo de las tradiciones? ¿Acaso no es el mundo tradicional esencialmente igualitario? ¿No es ese el mundo en el que el género humano es “como agua en el agua”, según la feliz fórmula de Bataille? Siendo el mundo tribal que se funda en las tradiciones esencialmente igualitario, pueden señalarse, en cambio, algunos factores de desigualdad que nos servirán para asentar una doctrina estética sobre los factores sociales. En la mayoría de las culturas tradicionales conocidas —tal vez, en todas— hemos percibido una incipiente desigualdad, una cierta división de tareas, derivada de la aparición del chamán, que puede llegar a ser toda una casta sacerdotal —en las sociedades teocráticas— y también una incipiente casta gobernante —el rey y sus hijos, en el cuento tradicional. Al emerger una casta gobernante, ya sea aristocrática o sacerdotal, o ambas cosas a la vez, aparecen géneros y toda una estética elevada que legitima esa incipiente desigualdad. Esos géneros van dirigidos a la educación y consolidación de la casta dirigente. De esta estética elevada forman parte la épica, la teogonía y los mitos, la historia sagrada y las leyendas (locales y nacionales), la ley divina, representaciones semiteatrales —como la tragedia ática—, textos rituales, etc. Sus escenarios son el palacio real y el templo. Sus rasgos esenciales son la elevación heroificadora y la expresión de una identidad nacional o de casta, al tiempo que se exaltan los valores familiar-patriarcales. El carácter elevado de esta estética —o de estos géneros— comporta un tipo especial de palabra, lo que podemos llamar palabra poética, que suele tener un arropamiento versal y un carácter cerrado, concluso, que impide cualquier réplica, matización, reacentuación por parte del público al que se dirige.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jason también distingue entre literatura elevada y docta y literatura folclórica. La primera es sabia y exige la presencia de expertos para su transmisión. Expresaría los valores centrales de la comunidad. La segunda es popular, expresaría los valores periféricos y no precisa de expertos profesionales, tales como escribas, sacerdotes, rapsodas, etc. (19-20). Sin embargo, no tiene en cuenta

Estos dos ámbitos tienen sus momentos de transición. No son dos estéticas separadas por una frontera infranqueable. Hay elementos de heroificación en ciertos cuentos —los de hadas, por ejemplo— y, al contrario, hay elementos de metamorfosis en géneros elevados. Pero sí puede decirse que son dominios autónomos porque se orientan a dos sectores distintos: a las castas dirigentes, el primero; y a todos los públicos —en el sentido social y en el sentido de la edad—, los segundos. Los segundos constituyen la etapa de la educación primaria. Los primeros cumplen la función social de la educación superior. Esa diferencia de nivel explica el escaso desarrollo de la estética elevada en muchas culturas. Se ha asociado la presencia de la épica, por ejemplo, a las culturas de los pueblos de pastores, que exigen un mayor grado de jerarquización y de militarización. Los pueblos agricultores, en cambio, tienen unas tradiciones verbales que apenas desbordan la estética popular. En otras palabras, el desarrollo de una estética tradicional elevada marca la etapa agónica del mundo de las tradiciones, una etapa en la que afloran contradicciones que desembocan en la constitución de “estados nacionales” y que, por tanto, edifican la antesala de la historia con su cultura escrita.

Pero la jerarquía social no es el único criterio plausible para esbozar una teoría estética de los géneros tradicionales. También la oposición entre la seriedad y la risa merece ser considerada. Jason suele confrontar géneros neutros o puros —por llamarles de alguna manera— a las correspondientes versiones carnalescas. Así, por ejemplo, confronta una épica histórica, nacional o universal, con una épica carnalesca. También a la leyenda sagrada le opone una leyenda sagrada carnalesca. Incluso, variantes del cuento de hadas como el cuento de hadas heroico o el cuento de hadas de recompensa y castigo tienen sus correspondientes variantes carnalescas. De este hecho, que se da también entre las leyendas y en las *novellas*, puede deducirse la seriedad de la mayoría de los géneros tradicionales, que se vería replicada por la risa de la carnavalización. Sin embargo, esta posible interpretación me parece fuera de lugar. La literatura tradicional es, en esencia, serio-cómica, mixta. Como han visto los más profundos investigadores, ese carác-

---

esta diferencia a la hora de establecer su clasificación modal y mezcla en el grupo realista elementos doctos y populares.

ter mixto se da desde la épica hasta el cuento, aun en distintos grados. Las culturas tradicionales tienen un carácter ingenuamente alegre que compatibiliza la risa con la seriedad. Sólo en la cultura histórica se produce el divorcio entre la seriedad y la risa durante la larga etapa hegemónica por el dogmatismo. En la etapa moderna, tanto la seriedad como la risa han experimentado un considerable debilitamiento, lo que permite su confluencia, nuevamente.

Si, en general, los géneros tradicionales poseen la doble orientación serio-cómica, deberíamos explicar qué función cumplen esas variantes carnavalescas. Debo admitir que no dispongo de una explicación. En algún caso es claro que proceden de mixtificaciones, de mezclas de géneros. La *Batracomiomaquia* parece combinar las fábulas de animales con la épica. Pero también este es un caso claro de parodia y se trata de un poema escrito —al menos, la versión conocida— que imita parodiando las fórmulas épicas y determinados pasajes *leídos* en las obras de Homero y Hesíodo. Si este carácter paródico fuera generalizable nos encontraríamos con muestras tardías de crítica —desde la cultura escrita— a una cultura oral tradicional que se percibe como desvalorizada y anticuada.

### La cuestión del idilio

Pero ese eje jerárquico no es el único que atraviesa el dominio de la estética tradicional. Un conjunto de géneros tradicionales son atravesados por una estética peculiar, el idilio. El idilio es una estética que ha llamado la atención de los teóricos desde el siglo XVIII; Schiller le dedicó páginas memorables. En el siglo XX Bajtín reconoció una de las formas de pervivencia de la estética tradicional.

El idilio tradicional es una estética tradicionalmente agrícola, pues consiste en la sublimación del apego a la tierra natal. Esa relación con la tierra natal se expresa mediante la observación del crecimiento familiar, ya sea en la formación de la familia y el crecimiento de la prole, ya en el crecimiento de las faenas agrícolas. Un ejemplo de idilio tradicional es el Génesis, sobre todo las sagas de Abraham, Isaac y Jacob. Otra manifestación idílica es el libro de Ruth. Se trata de una estética en la que lo esencial es el espacio familiar. El tiempo tiene un papel menor;

adopta formas cíclicas, la de las generaciones, por ejemplo. En la literatura idílica histórica el estilo es esencial, pues el lenguaje se contagia de los elementos naturales y de los ritmos cíclicos naturales y toda expresión se asienta sobre imágenes naturales. Recuérdese la fórmula mosaica que describe la tierra prometida (esto es, la de los antepasados): “la tierra que mana leche y miel”.

Jason apunta a los relatos del conflicto familiar (que constituyen una etapa de lo idílico) dentro del modo realista. Y es que, en efecto, el idilio puede ser tomado por una especie de realismo primitivo o tradicional (salvando, eso sí, incómodos detalles, como la paternidad de Abraham y Sara a los cien años, el diálogo con los dioses y otras incidencias). No obstante, muchos idilios tradicionales irían a parar al cajón de lo numinoso, según Jason, en el que ha situado las leyendas —sagradas y de otros tipos. Leyendas, sagas, etc. forman parte de lo que nosotros apreciamos como historias familiares y que, en una comprensión superior, podemos llamar estética del idilio. Esta estética no recoge los elementos de metamorfosis que suelen fundar el cuento tradicional. Tiene su eje en el crecimiento. Una de las derivaciones históricas del crecimiento natural idílico será la educación, el crecimiento intelectual.

El idilio es una estética que sustenta una identidad familiar y espacial. Es la estética de la identidad de la tribu, del nosotros del espacio familiar conocido, frente a un ellos, el mundo de lo desconocido. Esto quiere decir que es una estética del periodo final de las tradiciones, en el que la tribu se enfrenta a un proceso de construcción nacional con las tribus hermanas frente a otras naciones o federaciones de tribus. Muchas sagas idílicas se limitan a relatar las aportaciones de los antepasados a la construcción nacional. Otros géneros idílicos se limitan a la construcción familiar, sin alcanzar todavía la etapa de la construcción nacional. En algún caso, como el libro de Ruth, podemos ver los dos momentos. El drama idílico de Ruth se limita a su marco familiar. Su marido ha muerto, y ella encuentra un nuevo marido, trabajando para él en el campo. Pero al final se ha añadido una nota: de su estirpe nacerá el Mesías. La reconstrucción familiar de Ruth es también un paso en la construcción del estado teocrático.

Esa tendencia del idilio a superar el marco familiar para convertirlo en un marco nacional revela su orientación hacia los géneros elevados:

las sagas, las baladas, las leyendas, etc. Pero también son posibles géneros idílicos que se centran en la ruptura del marco familiar (las tragedias áticas y otros géneros semejantes, presentes en el libro de Samuel, por ejemplo), géneros que expresan la crisis final de la familia patriarcal (esto es, de la familia poliginética). La aparición de la estética del idilio supone una revolución en el marco de los géneros tradicionales. Comprender la génesis de esa revolución y su dinámica constituye hoy uno de los grandes retos de los estudios de la tradición.

### **Algunas consideraciones metodológicas**

Vamos a terminar subrayando algunas cuestiones metodológicas esenciales. Los folcloristas suelen contemplar su campo de acción como un gran yacimiento arqueológico del que se van rescatando las piezas para trasladarlas a una enorme biblioteca, donde se depositan debidamente ordenadas. Tal concepción ha sido útil para recuperar y recopilar documentos, pero ofrece resistencias para una comprensión profunda del fenómeno. Una buena muestra de esto es que el debate que presenta Jason se da en torno a la noción de clasificación, esto es, en torno al mejor producto de esas tareas arqueológicas y a sus limitaciones para seguir adelante y entrar en una nueva etapa de la investigación sobre la imaginación tradicional.

Esa nueva etapa debe comenzar por subrayar la unidad de la imaginación tradicional y comprender esa unidad como un mundo de ideas distinto del mundo histórico. Quizá no baste que las relaciones entre las obras de la oralidad y entre los elementos de la cultura tradicional son de distinta naturaleza que las obras y los elementos culturales de la escritura y del periodo histórico. Un paso más allá consistiría en comprender la percepción especial del tiempo que rige en el mundo de las tradiciones.

El tiempo de las tradiciones no tiene un curso lineal horizontal como la flecha del tiempo histórico, que parte del pasado para llegar al futuro. El tiempo tradicional es vertical y suele representarse como un ciclo, el ciclo de la vida. La verticalidad del tiempo tradicional quiere decir que se orienta hacia la conexión entre el cielo, la tierra y los infiernos (el

subsuelo). La concepción horizontal del tiempo histórico ha venido a sustituir la concepción vertical tradicional, que explica los hechos no en virtud de una experiencia y de unas causas y proyectados hacia una meta, que es su consecuencia, sino como influencia y presencia de los dioses y de los muertos. El mundo celeste rige los destinos y las obras de los vivos, que han de ser repetición de las acciones de los antepasados, de los fundadores de la tribu o de los dioses mismos. El pasado absoluto —no el pasado más próximo de la experiencia, el pasado histórico— rige la actualidad. Y el futuro es el momento del final absoluto, del apocalipsis, de la caída de los dioses y carece de todo valor, por eso se comprende como la gran catástrofe.

Esta concepción vertical ha sido comprendida en otros términos, con otro lenguaje, por otros teóricos, incluidos los folcloristas. Max Lüthi (1982: 4-10), a propósito del cuento, la llamó *unidimensionalidad* (*Eindimensionalität*), concepto que confronta la multidimensionalidad de la leyenda (“los personajes corrientes de los cuentos no sienten que un encuentro con un ser de otro mundo sea un encuentro con otra dimensión sobrenatural”, lo que sí sucede en la leyenda). Norbert Elias ha hecho profundas observaciones tanto sobre la concepción histórica del tiempo como sobre la concepción tradicional.<sup>2</sup>

Esta concepción del tiempo debe ser complementada con otras nociones, sobre todo con la idea de la igualdad esencial del hombre en las culturas tradicionales, igualdad matizada por las jerarquías de la edad, con su correspondiente división de tareas, y de los roles sexuales, que también incorporan una división de tareas. Sólo las revoluciones tardías (la aparición de la agricultura, de la ganadería, la revolución tecnológica que supuso la fundición de los metales) introdujeron nuevos elementos de desigualdad, en esencia, la aparición de las castas sacerdotales y militares, profesionales del calendario y de la guerra. Esas castas requerirán una identidad (el fundamento cultural de la desigualdad). Y esa identidad de casta se apoya en los géneros elevados de la tradición —el idilio elevado de las sagas e historias nacionales, la épica, las leyendas...

---

<sup>2</sup> He tratado esta cuestión más extensa y profundamente en “Sobre la sociología del tiempo” (Beltrán, 2000: 91-100).

Para los desposeídos —los que no son cooptados por las castas, que son siempre la inmensa mayoría— quedan los géneros bajos y más antiguos de la tradición —los cuentos, las canciones, los juegos verbales—, que ni requieren la creación de una identidad ni creen en la desigualdad.

Todo esto nos lleva a una conclusión que ya fue adelantada hace bastante tiempo por Lutz Röhrich: que la aproximación a los géneros de la tradición requiere profundizar en la prehistoria religiosa y cultural, y también al contrario —y esto es lo importante—, que los géneros tradicionales ofrecen un gran tesoro todavía sin revelar acerca de las culturas tradicionales, pues deben permitir el desarrollo de una estética que ofrezca una nueva perspectiva a las investigaciones culturales de la tradición (1956: 13 ss.). Max Lüthi recogió esa idea de Röhrich con entusiasmo. Pero la propuesta de un sistema de géneros etnopoéticos de H. Jason lo ha olvidado.

### Bibliografía citada

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, 2000. “Sobre la sociología del tiempo”. *Riff-Raff* 14: 91-100.
- FOUCAULT, Michel, 1999. “Espacios diferentes”. En *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales III*. Trad. A. Gabilondo. Barcelona: Paidós, 431-441.
- GOETHE, J. W., 1990. *Obras completas*. Trad. R. Cansinos Assens, 4ª ed. Madrid: Aguilar. Vol. I, 1883.
- JASON, Heda, 2000. *Motif, Type and Genre*. Helsinki: Academia Scientarum Fennica.
- LÜTHI, Max, 1982. *The European Folktale: Form and Nature (Das europäische Volksmärchen)*. Trad. J. D. Niles. Filadelfia: ISHI.
- RÖHRICH, Lutz, 1956. *Märchen und Wirklichkeit: Eine volkskundliche Untersuchung*. Wiesbaden: Steiner.