

EL ORIGEN DE LOS GÉNEROS

TZVETAN TODOROV
C. N. R. S., París

I

Seguir ocupándose de los géneros puede parecer en nuestros días un pasatiempo ocioso además de anacrónico. Todos saben que existían —baladas, odas y sonetos, tragedias y comedias— en tiempos de los clásicos, pero, ¿hoy? Incluso los géneros del siglo XIX, que, sin embargo, no son para nosotros géneros de un modo absoluto —poesía, novela—, parece que se disgreguen, por lo menos en la literatura «que cuenta». Como escribía Maurice Blanchot de un escritor moderno, Hermann Broch: «Ha sufrido, como otros muchos escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción de los géneros y necesita romper los límites».

Incluso sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros. Esta idea, a cuyas transformaciones podemos asistir desde principios del siglo XIX (aunque los Románticos alemanes, en particular, fueron grandes constructores de sistemas genericos), ha tenido en nuestros días uno de sus más brillantes portavoces en la persona de Maurice Blanchot. Con más rotundidad que nadie, Blanchot ha dicho lo que otros no osaban pensar o no sabían formular: no existe hoy ningún intermediario entre la obra singular y concreta, y la literatura entera, género último; no existe, porque la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la lite-

Título original: «L'origine des genres», publicado en T. TODOROV, *La notion de littérature et autres essais*, París, Seuil, 1987, págs. 27-46. Nueva versión del trabajo publicado previamente en inglés «The origin of Genres», *New Literary History* VIII, 1, 1976, págs. 145-158 y, en francés, en el libro del autor *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, págs. 44-66. Traducción de Antonio Fernández Ferrer. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y del editor.

ratura. Releamos esas elocuentes líneas: «Sólo importa el libro, tal cual es, aparte de los géneros, fuera de las clasificaciones —prosa, poesía, novela, testimonio— en las que rehúsa incluirse y a las que niega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura, como si ésta contuviese de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar a lo que se escribe realidad de libro. Todo ocurriría, pues, como si, habiéndose disipado los géneros, la literatura se consolidase sola, como si brillase sola en la misteriosa claridad que propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola, —como si existiera, por lo tanto, una “esencia” de la literatura—» (*Le livre à venir*, 1959). Y más aún: «El hecho de que las formas, los géneros, no tengan verdadera significación, de que sería absurdo preguntarse, por ejemplo, si *Finnegan's Wake* pertenece o no a la prosa y a un arte que se llama novelesco, denota ese profundo esfuerzo de la literatura por tratar de afirmarse en su esencia, arrasando las distinciones y los límites» (*L'espace littéraire*, 1955).

Las frases de Blanchot parecen tener por sí mismas la fuerza de la evidencia. Sólo un aspecto de la argumentación nos inquieta: el privilegio otorgado a nuestro *ahora*. Sabemos que toda interpretación de la historia se hace partiendo del momento presente, lo mismo que la del espacio se construye partiendo de *aquí*, y la del otro partiendo del yo. Sin embargo, cuando a la constelación del yo-aquí-ahora se le atribuye un lugar tan excepcional —punto final de la historia entera—, podemos preguntarnos si la ilusión egocéntrica no tiene nada que ver con ello (engaño complementario, en suma, de lo que Paulhan llamaba «ilusión del explorador»).

Por otra parte, si leemos los mismos escritos de Blanchot en que se demuestra esa desaparición de los géneros, aparecen, de hecho, categorías cuya semejanza con las distinciones genéricas es difícil negar. Así, un capítulo de *Le livre à venir* está dedicado al diario íntimo; otro, al lenguaje profético. Al hablar del mismo Broch («que no soporta ya la distinción de géneros»), Blanchot nos dice que «se entrega a todos los modos de expresión —narrativos, líricos y discursivos—. Más importante aún: todo su libro se basa

enteramente en la distinción entre dos no géneros tal vez, pero sí modos fundamentales: el relato y la novela, caracterizándose aquél por la búsqueda obstinada de su propio lugar de origen, que ésta borra y oculta. No son, pues, «los» géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, y han sido reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y prosa, de testimonio y de ficción, sino de novela y de relato, de lo narrativo y de lo discursivo, del diálogo y del diario.

Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por un doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones. Por lo demás, es justamente eso lo que escribe el propio Blanchot: «Si es cierto que Joyce quiebra la forma novelesca volviéndola aberrante, también hace presentir que ésta sólo vive quizás gracias a sus alteraciones. Se desarrollaría, no engendrando monstruos, obras informes, sin ley ni rigor, sino provocando únicamente excepciones a sí misma, que constituyen ley y, al mismo tiempo, la suprimen. (...) Hay que pensar que, cada vez, en aquellas obras excepcionales en las que se alcanza un límite, es sólo la excepción la que nos revela la «ley», de la cual constituye también la insólita y necesaria desviación. Todo ocurriría, por tanto, como si en la literatura novelesca, y quizás en toda literatura, nunca pudiéramos reconocer la regla nada más que por la excepción que la deroga: la regla o más exactamente el centro del cual la obra estable es la afirmación inestable, la manifestación ya destructora, la presencia momentánea y al punto negativa» (*Le livre à venir*).

Pero hay más. No es sólo que, por ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla; sino también que, apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla. Los poemas en prosa soñan parecer una excepción en tiempos de Aloysius Bertrand y de Baudelaire; pero, ¿quién se atrevería a escribir hoy todavía un poema en alejandrinos, con versos rimados, a menos que no se tratara de una nueva transgresión de una

nueva norma? Los excepcionales juegos de palabras de Joyce, ¿no se han convertido en la regla de una cierta literatura moderna? ¿No sigue ejerciendo la novela, por muy «nueva novela» que sea, su presión sobre las obras que se escriben?

Si volvemos nuestra atención a los Románticos alemanes, y a Friedrich Schlegel en particular, encontraremos en sus escritos, junto a ciertas afirmaciones croceanas («cada poema, un género en sí»), frases que van en sentido opuesto y que establecen una ecuación entre la poesía y sus géneros. La poesía comparte con las demás artes la representación, la expresión, la acción sobre el receptor. Tiene en común con el discurso cotidiano o erudito el uso del lenguaje. Sólo los géneros le son exclusivamente propios. «La teoría de las especies poéticas sería la doctrina de arte específica de la poesía». «Las especies de poesía son propiamente la poesía misma» (*Conversación sobre la poesía*). La poesía es la poética, los géneros, la teoría de los géneros.

Al abogar por la legitimidad de un estudio de los géneros, nos encontramos, de pasada, con una respuesta a la pregunta implícitamente suscitada por el título *el origen de los géneros*. ¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. Un «texto» de hoy (esta palabra designa también un género, en uno de sus sentidos) debe tanto a la «poesía» como a la «novela» del siglo XIX, lo mismo que la «comedia lacrimógena» combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonarse, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un «antes» de los géneros. Saussure decía en un caso comparable: «El problema del origen del lenguaje no es otro que el de sus transformaciones». Y ya Humboldt: «No llamamos a una lengua *original* sino porque ignoramos los estados anteriores de sus elementos constitutivos».

La pregunta que quisiera formular sobre el origen, sin embargo, no es de naturaleza histórica, sino sistemática; una y otra me parecen tan legítimas como necesarias. No

se trata de: ¿qué es lo que ha precedido antaño a los géneros? Sino: ¿qué es lo que determina siempre el nacimiento de un género? Más exactamente: ¿existen, en el lenguaje (pues se trata aquí de los géneros del discurso), formas que, aunque anuncien los géneros, no lo sean todavía? Y en el caso de que sí, ¿como se produce el paso de las unas a los otros? Pero, para intentar responder a estas preguntas, hay que preguntarse primero: ¿qué es, en el fondo, un género?

II

A primera vista, la respuesta parece evidente: los géneros son clases de textos. Pero tal definición disimula mal, tras la pluralidad de los términos puestos en juego, su carácter tautológico: los géneros son clases, lo literario es lo textual. En vez de multiplicar las denominaciones, tendríamos que preguntarnos por el contenido de esos conceptos.

Y, en primer lugar, por el de texto o —propongamos de nuevo un sinónimo— por el de discurso. Éste es, se nos dirá, una serie de frases. Y aquí es donde empieza un primer malentendido.

Se olvida demasiado a menudo una verdad elemental de toda actividad de conocimiento: que el punto de vista elegido por el observador redelimita y redefine su objeto. Así en el lenguaje: el punto de vista del lingüista modela, en el seno de la materia idiomática, un objeto que le es propio; objeto que no será el mismo si se cambia de punto de vista, aun en el caso de que la materia siga siendo la misma.

La frase es una entidad de lengua, y de lingüista. La frase es una combinación de palabras posible, no una enunciación concreta. La misma frase puede ser enunciada en circunstancias diferentes; para el lingüista no cambiará de identidad, incluso aunque, debido a esa diferencia de circunstancias, cambie de sentido.

Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o, por decirlo más brevemente, de enunciados. Ahora bien, la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que se enuncia; y, por otra, por su misma enunciación. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien dirigirse, un tiem-

po y un lugar, un discurso que precede y que continúa; en suma, un contexto de enunciación. En fin, con otras palabras, un discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje.

Pasemos ahora al otro término de la expresión «clase de textos»: *clase*. El único problema que plantea es el de su sencillez: se puede encontrar siempre una propiedad común a dos textos y, en consecuencia, agruparlos en una clase. ¿Tiene interés que le llamemos «género» al resultado de tal agrupación? Creo que estaríamos de acuerdo con el uso corriente de la palabra y que, al mismo tiempo, dispondríamos de una noción cómoda y operativa, si se conviniera en llamar géneros únicamente a las clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia. Los testimonios de esa percepción se encuentran, ante todo, en el discurso sobre los géneros (discurso metadiscursivo) y, esporádicamente, en los propios textos.

La existencia *histórica* de los géneros está marcada por el discurso sobre los géneros; lo cual no quiere decir, sin embargo, que los géneros sean sólo nociones metadiscursivas, pero tampoco discursivas. Constatamos la existencia histórica del género «tragedia» en Francia en el siglo XVII gracias al discurso sobre la tragedia (que comienza por la existencia de esta misma palabra); pero ello no significa que en sí las tragedias no tengan rasgos comunes y que, por lo tanto, no sería posible hacer una descripción de ellas distinta de la histórica. Como sabemos, toda clase de objeto puede convertirse, por un paso de la extensión a la comprensión, en una serie de propiedades. El estudio de los géneros, que tiene como punto de partida los testimonios acerca de la existencia de los géneros, debe tener precisamente como objetivo último el establecimiento de esas propiedades.

Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas.

Tal definición exige, a su vez, ser explícita por los dos términos que la componen: el de propiedad discursiva, y el de codificación.

«Propiedad discursiva» es una expresión que yo entiendo en un sentido inclusivo. Sabemos que, aun ateniéndonos únicamente a los géneros *literarios*, cualquier aspecto del discurso puede convertirse en obligatorio. La canción se opone al poema por los rasgos fonéticos; el soneto es diferente de la balada en su fonología; la tragedia se opone a la comedia por los elementos temáticos; el relato de suspense difiere de la novela policiaca clásica en la disposición de su intriga; por último, la autobiografía se distingue de la novela en que el autor pretende referir hechos y no construir ficciones. Podría utilizarse, para reagrupar estas clases de propiedades (aunque esta clasificación no tiene mucha importancia para mi propósito), la terminología del semiótico Charles Morris, adaptándola a nuestro tema: estas propiedades remiten ya al aspecto semántico del texto, ya a su aspecto sintáctico (la relación de las partes entre sí), ya al pragmático (relación entre usuarios), ya, por último, al verbal (término ausente en Morris que podría servirnos para englobar todo lo que atañe a la materialidad misma de los signos).

La diferencia entre un acto de lenguaje y otro, y, también entre un género y otro, puede situarse en cualquiera de estos niveles del discurso.

En el pasado, se ha podido buscar la distinción e incluso la oposición entre las formas «naturales» de la poesía (por ejemplo, lo lírico, lo épico, lo dramático) y sus formas convencionales, como el soneto, la balada o la oda. Hay que tratar de ver en qué nivel cobra sentido tal afirmación. O bien lo lírico, lo épico, etc., son categorías universales, y por lo tanto del discurso (lo que no excluye que sean complejas; por ejemplo, semánticas, pragmáticas, verbales, al mismo tiempo); pero entonces pertenecen a la poética general, y no (específicamente) a la teoría de los géneros: caracterizan las manifestaciones posibles *del* discurso, y no las manifestaciones reales *de los* discursos. O bien es en los fenómenos históricos en lo que se piensa al emplear tales términos; así, la epopeya es lo que encarna la *Iliada* de Homero. En este caso, se trata ciertamente de géneros,

pero, en el nivel discursivo, éstos no son cualitativamente diferentes de un género como el soneto —basado, también, en constricciones temáticas, verbales, etc.—. Lo más que puede decirse es que ciertas propiedades discursivas son más interesantes que otras: por mi parte, me intrigan mucho más las constricciones que atañen al aspecto pragmático de los textos que las que reglamentan su estructura fonológica.

Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores, como «modelos de escritura» para los autores. Esos son, efectivamente, los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros (o, si se prefiere, del discurso metadiscursivo que toma los géneros por objeto). Por una parte, los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente, de lo que pueden manifestar tanto en el texto como fuera de él, o, incluso, en cierto modo, ni una cosa ni otra: en la cubierta del libro; esta manifestación no es, claro está, el único modo de demostrar la existencia de los modelos de escritura. Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aun- que no es preciso que sean conscientes de ese sistema.

A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes. Es también por este aspecto por lo cual interesarán más al etnólogo o al historiador. Así, el primero seleccionará, ante todo, de un sistema de géneros, las categorías que lo diferencian del de los pueblos vecinos, poniendo en correlación esas categorías con los demás elementos de la misma cultura. Lo mismo hará el historiador: cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.

La necesidad de la institucionalización permite responder a otra pregunta que resulta tentador formular: aún admitiendo que todos los géneros provienen de actos de lenguaje, ¿cómo explicarse que todos los actos de habla no producen géneros literarios? La respuesta es ésta: una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente

a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera.

Podría precisarse más el lugar de la noción de género mediante dos distinciones simétricas. Dado que el género es la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas, es fácil concebir la ausencia de cada uno de los dos componentes de esta definición: la realidad histórica y la realidad discursiva. En el primer caso, estaríamos en relación con aquellas categorías de la poética general que, según los niveles del texto, se llaman modos, registros, estilos o, incluso, formas, maneras, etc. El «estilo noble» o la «narración en primera persona» son ciertamente realidades discursivas; pero no podemos fijarlas en un único momento del tiempo: son siempre posibles. Recíprocamente, en el segundo caso, se trataría de nociones que pertenecen a la historia literaria entendida en sentido amplio, tales como corriente, escuela, movimiento o, en otro sentido de la palabra, «estilo». Ciertamente, el movimiento literario del simbolismo existió históricamente, pero ello no supone que las obras de los autores que se consideraban miembros suyos tengan en común propiedades discursivas (que no sean triviales); la unidad puede establecerse sin más en torno a amistades, manifestaciones comunes, etc. El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios.

Tal es el marco global de un estudio de los géneros. Nuestras descripciones actuales de los géneros son tal vez insuficientes: lo cual no supone la imposibilidad de una teoría de los géneros: las proposiciones que preceden vendrían a ser los preliminares de tal teoría. Quisiera, al respecto, recordar otro fragmento de Friedrich Schlegel en el que intenta formular una opinión equilibrada sobre la cuestión y se pregunta si la impresión negativa que tiene cuando

se toma conciencia de las distinciones genéricas, no es debida sencillamente a la imperfección de los sistemas propuestos por el pasado: «¿Debe ser dividida la poesía, pura y simplemente»? ¿o debe considerarse una e indivisible? ¿o pasar alternativamente de la división a la unión? Las representaciones del sistema poético universal son aún en su mayor parte tan toscas y pueriles como las del sistema astronómico antes de Copérnico. Las divisiones usuales de la poesía no son nada más que compartimentación muerta para un horizonte limitado. La opinión vulgar, o lo que se acepta sin más, o sea, la tierra como centro inmóvil. «Ahora bien, en el universo de la poesía nada está en reposo, todo cambia y se transforma y se mueve armoniosamente; y los mismos cometas tienen fijada su trayectoria por reglas inmutables. Pero, lo mismo que no se puede calcular el recorrido de las estrellas, ni prever su curso, el verdadero sistema cósmico de la poesía no está claro» (*Athenaeum*, 434). Los cometas, también ellos, obedecen a leyes inmutables... Los viejos sistemas sólo describían el resultado muerto; hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción, so pena de no comprender jamás el verdadero sistema de la poesía. Quizás ha llegado el momento de poner en práctica el programa de Friedrich Schlegel.

Es necesario volver a la pregunta inicial, concerniente al origen sistemático de los géneros. Ya ha tenido, en cierto sentido, respuesta, porque, como hemos dicho, los géneros proceden, como cualquier acto de lenguaje, de la codificación de propiedades discursivas. Sería necesario, pues, reformular nuestra pregunta así: ¿hay alguna diferencia entre los géneros (literarios) y los demás actos de lenguaje? Rezar es un acto de habla; la plegaria es un género (que puede ser o no literario): la diferencia es mínima. Pero, por poner otro ejemplo: narrar es un acto de lenguaje, y la novela, un género donde evidentemente se narra algo; sin embargo, la distancia es grande. Tercer caso: el soneto es sin duda un género literario, pero no existe la actividad verbal «sonetear»; por lo tanto, hay géneros que no proceden de un acto de lenguaje más simple.

En suma, pueden concebirse tres posibilidades: o el género, como el soneto, codifica propiedades discursivas co-

mo lo haría cualquier acto de lenguaje; o el género coincide con un acto de lenguaje que tiene también una existencia no literaria, como la plegaria; o, por último, procede de un acto de lenguaje mediante un cierto número de transformaciones o ampliificaciones: ése sería el caso de la novela, a partir de la acción de narrar. Sólo este tercer caso presenta de hecho una situación nueva: en los dos primeros, el género no es en nada distinto de los demás actos. Aquí, en compensación, no se parte directamente de propiedades discursivas sino de otros actos de lenguaje ya constituidos; se pasa de un acto simple a un acto complejo. Es también el único que merece un tratamiento aparte de las demás acciones verbales. Nuestra pregunta acerca del origen de los géneros se convierte, por tanto, en: ¿cuáles son las transformaciones que sufren algunos actos de lenguaje para producir algunos géneros literarios?

III

Trataré de responder a ello examinando algunos casos concretos. Esta clase de procedimiento implica de entrada que, como el género tampoco es en sí mismo ni puramente discursivo ni puramente histórico, la cuestión del origen sistemático de los géneros no puede mantenerse en la pura abstracción. Incluso si el orden de la exposición nos lleva, por razones de claridad, de lo simple a lo complejo, el orden de la investigación sigue, por su parte, el camino inverso: partiendo de los géneros observados, se trata de hallar su germen discursivo.

Tomaré mi primer ejemplo de una cultura diferente de la mía: la de los Lubas, habitantes del Zaire; lo escojo por su relativa simplicidad¹. «Invitar» es un acto de habla de los más comunes. Podría limitarse el número de fórmulas utilizadas y obtenerse de tal forma una invitación ritual, como la que se practica entre nosotros en algunos casos solemnes. Pero entre los Lubas existe además un género literario menor, proveniente de la invitación, que se practi-

¹ Debo todas las informaciones concernientes a los géneros literarios de los Lubas y su contexto verbal a la amabilidad de la señora Clémentine Faïk-Nzuji.

ca incluso fuera de su contexto de origen. Por ejemplo, «yo» invita a su cuñado a entrar en su casa. Esta forma explícita sólo aparece, sin embargo, en los últimos versos de la invitación (29-33; se trata de un texto rimado). Los veintiocho versos precedentes contienen un relato, en el que «yo» se dirige a casa de su cuñado, y éste es quien lo invita. Veamos el principio del relato:

- Yo fui a casa de mi cuñado,
 Mi cuñado dice: buenos días,
 Y yo le digo: buenos días tengas.
 Momentos después, él dice:
 5 Entra en casa, etc.

El relato no se acaba aquí; nos lleva a un nuevo episodio en el que «yo» pide que alguien le acompañe a comer; el episodio se repite dos veces:

- Yo digo: cuñado mío,
 10 Llama a tus niños,
 Que coman conmigo esta pasta.
 Cuñado dice: ¡bueno!
 Los niños han comido ya,
 Ya se han ido a dormir.
 15 Yo digo: bueno,
 ¡También estás tú, cuñado!
 Llama a tu gran perro.
 Cuñado dice: ¡bueno!
 El perro ha comido ya,
 20 Ya se ha ido a dormir, etc.

Sigue una transición compuesta de algunos proverbios, y al final se llega a la invitación directa, dirigida esta vez por «yo» a su cuñado.

Sin tan siquiera entrar en detalles, podemos constatar que entre el acto verbal de invitación y el género literario «invitación» del cual es un ejemplo el texto precedente, tienen lugar varias transformaciones:

- 1) una *inversión* de los papeles de locutor y destinatario: «yo» invita al cuñado, el cuñado invita a «yo»;
- 2) una *narrativización*, o, más exactamente, la inserción del acto verbal de invitar en el de relatar; obtenemos, en lugar de una invitación, el relato de una invitación;
- 3) una *especificación*: no sólo se es invitado sin más, sino

también a comer una pasta; no sólo se acepta la invitación, sino que se desea estar acompañado;

- 4) una *repetición* de la misma situación narrativa, pero que comporta:
- 5) una *valoración* en los actores que asumen el mismo papel: primero los niños, después el perro.

Esta enumeración, por supuesto, no es exhaustiva, pero puede darnos una idea de la naturaleza de las transformaciones que sufre el acto de lenguaje. Se dividen en dos grupos que podrían llamarse: a) internas, en las que la derivación se produce en el interior mismo del acto de lenguaje inicial; es el caso de las transformaciones 1 y 3 en 5; y b) externas, en las que el primer acto de habla se combina con un segundo acto, según una u otra relación jerárquica; es el caso de la transformación 2, en la que «invitar» se inserta en «relatar».

Tomemos ahora un segundo ejemplo, también de la misma cultura luba. Partiremos de un acto de habla más esencial aún: nombrar, atribuir un nombre. En Francia, la significación de los antropónimos se olvida siempre; los nombres propios significan por evocación de un contexto o por asociación, no gracias al significado de los morfemas que los componen. Este caso es posible entre los Lubas, pero al lado de esos nombres desprovistos de significado se encuentran otros cuyo significado es completamente actual y cuya atribución está, además, motivada por ese significado. Por ejemplo (no señalo los tonos):

- Lonji* significa «Feroicidad»
Mukunza significa «Claro de piel»
Ngenyi significa «Inteligencia»

Aparte de estos nombres en cierto modo oficiales, un individuo puede tener motes, más o menos estables, cuya función puede ser el elogio o simplemente la identificación a través de los rasgos del individuo, como, por ejemplo, su profesión. La elaboración de esos motes los acerca ya a formas literarias. Veamos algunos ejemplos de una de las formas de esos motes, los *makumbu*, o nombres de elogio:

- Cipanda wa nshindumeu*, viga en la que uno se apoya.
Dileji dya kwikisha munnya, sombra bajo la cual uno se refugia.

Kasunyi kacinyi nkelende, hacha que no teme los espinos.

Vemos que los motes pueden considerarse como una expansión de los nombres. En uno y otro caso se describen los seres tal cual son o tal cual debieran ser. Desde el punto de vista sintáctico, se pasa del nombre aislado (sustantivo o adjetivo substantivado) al sintagma compuesto de un nombre más una relativa que lo califica. Semánticamente, se pasa de las palabras tomadas en un sentido literal a las metáforas. Estos motes, al igual que los nombres mismos, también pueden aludir a proverbios o refranes corrientes.

Por último, existe entre los Lubas un género literario muy fijado —y muy estudiado— que se llama el *kasala*. Son cantos de dimensiones variables (que pueden sobrepasar los ochocientos versos), que «evocan las diferentes personas y acontecimientos de un clan, exaltan con grandes alabanzas a sus miembros difuntos y/o vivos y declaman sus hazañas y proezas» (Nzuji). Se trata otra vez de una mezcla de características y de elogios: se indica, por una parte, la genealogía de los personajes, situando a unos con respecto a los demás; por otra, se les atribuyen cualidades destacadas; estas atribuciones incluyen frecuentemente motes como los que acabamos de ver. Además, el bardo interpela a los personajes y les conmina a comportarse de manera admirable. Como puede verse, todos los rasgos característicos del *kasala* estaban contenidos en potencia en el nombre propio, y aún más en esa forma intermedia que supone el mote.

Volvamos ahora al terreno más familiar de los géneros de la literatura occidental para intentar saber si pueden observarse en ellos transformaciones parecidas a las que caracterizan a los géneros lubas.

Tomaré como primer ejemplo el género que yo mismo he tenido que describir en *Introducción a la literatura fantástica*. Si mi descripción es correcta, este género se caracteriza por la indecisión que debe experimentar el lector acerca de la explicación natural o sobrenatural de los sucesos mencionados. Más exactamente, el mundo que se describe es, por supuesto, el nuestro, con sus leyes naturales (no estamos en lo maravilloso), pero en el seno de este univer-

so se produce un acontecimiento al cual cuesta trabajo hallarle una explicación natural. Lo que codifica el género es una propiedad pragmática de la situación discursiva: la actitud del lector, tal y como el libro la prescribe (y que el lector individual puede adoptar o no). Este papel del lector no está implícito la mayoría de las veces, sino que está representado en el texto mismo por los rasgos de un personaje-testigo; la identificación de uno con otro se facilita por la atribución a este personaje de la función de narrador: el empleo del pronombre de primera persona «yo» permite al lector identificarse con el narrador, y también con el personaje-testigo que duda acerca de la explicación que ha de dar a los sucesos ocurridos.

Dejemos de lado, para simplificar, esta triple identificación de lector implícito, narrador y personaje-testigo; admitamos que se trata de una actitud del narrador representado. Una frase que se encuentra en una de las novelas fantásticas más representativas, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki, resume emblemáticamente la situación: «Llegué casi a creer que unos demonios habían animado, para engañarme, los cuerpos de los ahorcados». Se nota la ambigüedad de la situación: el acontecimiento sobrenatural es designado por la proposición subordinada; la principal expresa la adhesión del narrador, pero una adhesión modulada por la aproximación. La proposición principal implica, por tanto, la inverosimilitud intrínseca de lo que sigue, y constituye, por eso mismo, el marco «natural» y «razonable» en que el narrador quiere mantenerse (y, por supuesto, mantenernos.).

El acto de lenguaje que se halla en el origen de lo fantástico es, por consiguiente, simplificando incluso un poco la situación, un acto complejo. Podría reescribirse así su fórmula: «Yo» (pronombre cuya función se ha explicado) + verbo de actitud (como «creer», «pensar», etc.) + modalización de este verbo en el sentido de la incertidumbre (modalización que sigue dos caminos principales: el tiempo del verbo, que será el pasado, permitiendo así la instauración de una distancia entre narrador y personaje; y los adverbios de modo, como «casi» y «quizás», «sin duda», etc.) + proposición subordinada describiendo un suceso natural.

Con esta forma abstracta y reducida, el acto de lenguaje «fantástico» puede encontrarse, por supuesto, fuera de la literatura: será el de una persona que refiere un suceso que se sale del marco de las explicaciones naturales, cuando, pese a todo, esa persona no quiere renunciar a ese mismo marco, y nos da a conocer su incertidumbre (situación tal vez rara en nuestros días, pero en cualquier caso perfectamente real). La identidad del género está absolutamente determinada por la del acto de lenguaje; lo cual no quiere decir, sin embargo, que ambos sean idénticos. Ese núcleo se enriquece con una serie de amplificaciones, en el sentido retórico: 1) una narrativización: hay que crear una situación en la que el narrador acabará formulando nuestra frase emblema, o uno de sus sinónimos; 2) una gradación, o al menos una irreversibilidad en la aparición de lo sobrenatural; 3) una proliferación temática: ciertos temas, como las perversiones sexuales o los estados próximos a la locura, serán preferidos a los demás; 4) una representación que, por ejemplo, aprovechará la incertidumbre que uno puede tener al elegir entre el sentido literal y el sentido figurado de una expresión. Todos estos son temas y procedimientos que he intentado describir en mi libro.

No hay, pues, desde el punto de vista del origen, ninguna diferencia de naturaleza entre el género fantástico y los que veíamos en la literatura oral lúba, aun subsistiendo diferencias de grado, o lo que es igual, de complejidad. El acto verbal que expresa la duda «fantástica» es menos común que el que consiste en nombrar o invitar; pero no deja de ser, por ello, un acto verbal como los demás. Las transformaciones que experimenta hasta llegar a género literario son tal vez más numerosas y variadas que aquellas con las que nos familiarizaba la literatura lúba, pero son, también, de la misma naturaleza.

La autobiografía es otro género propio de nuestra sociedad que se ha descrito con tanta precisión como para que podamos investigarlo desde nuestra perspectiva actual.² En dos palabras, la autobiografía se define por dos identidades: la del autor con el narrador, y la del narrador con el personaje principal. Esta segunda identidad re-

² Concretamente, pienso en los estudios de Philippe Lejeune.

sulta evidente: es la que resume el prefijo «auto-», y que permite distinguir la autobiografía de la biografía o de las Memorias. La primera es más sutil: separa la autobiografía (exactamente igual que la biografía y las Memorias) de la novela, pues ésta estaría impregnada de elementos tomados de la vida del autor. Esta identidad distingue, en suma, los géneros «referenciales» o «históricos» de los géneros «fccionales»: la realidad del referente está claramente indicada, puesto que se trata del autor mismo del libro, persona inscrita en el registro civil de su ciudad natal.

Así pues, tenemos que vérmolas con un acto de lenguaje que codifica a la vez propiedades semánticas (lo que implica la identidad narrador-personaje: hay que hablar de sí mismo) y propiedades pragmáticas (en cuanto a la identidad autor-narrador, se pretende decir la verdad y no una ficción). Con esta forma, este acto de lenguaje está extremadamente difundido fuera de la literatura: se practica cada vez que *se narra*. Es curioso advertir que los estudios de Lejeune en los cuales me baso aquí, so capa de una descripción del género, de hecho, han fijado, sobre el particular la identidad del acto de lenguaje, pese a ser únicamente su núcleo. Este deslizamiento de objeto es revelador: la identidad del género le viene dada por el acto de lenguaje que está en su origen, relatarse; lo cual no impide que, para convertirse en género literario, este contrato inicial tenga que experimentar numerosas transformaciones (que no nos preocupan en este momento).

¿Qué ocurriría con los géneros aún más complejos todavía, como la novela? No me atrevo a lanzarme a la formulación de la serie de transformaciones que presiden su nacimiento: pero, pecando sin duda de optimismo, diré que, aquí también, el proceso no parece que sea cualitativamente distinto. La dificultad de estudio del «origen de la novela», desde este punto de vista, radicaría en el infinito encajonamiento de actos de lenguaje unos dentro de otros. Arriba del todo de la pirámide estaría el contrato ficcional (es decir, la codificación de una propiedad pragmática), que exigiría a su vez la alternancia de elementos descriptivos y narrativos, o, lo que es igual, describiría los estados inmóviles y las acciones que se desarrollan en el tiempo (nótese que estos dos actos de habla están coordinados entre

sí y de ninguna manera encajados como en los casos precedentes). Se sumarían a ello constricciones concernientes al aspecto verbal del texto (la alternancia del discurso del narrador y del de los personajes) y su aspecto semántico (la vida personal con preferencia a los grandes frescos de época), y así sucesivamente...

La rápida enumeración que acabo de hacer no parece, por lo demás, en nada diferente, a no ser por su brevedad y esquematismo, de los estudios que se han consagrado ya a este género. Y, pese a todo, no es así: faltaba esta perspectiva —¿desplazamiento ínfimo?, ¿tal vez ilusión óptica?— que permite ver que no existe un abismo entre la literatura y lo que no lo es, que los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano.

GÉNEROS HISTÓRICOS / GÉNEROS TEÓRICOS. REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO EN TODOROV

CHRISTINE BROOKE-ROSE

Universidad de París VIII (Vincennes)

En su obra sobre literatura fantástica (1970) Tzvetan Todorov plantea el tema de la oposición existente entre géneros literarios teóricos y géneros literarios históricos. Lo plantea en primer lugar como caso concreto, a través de una crítica de los modos de Frye, y más tarde, desde un punto de vista general, como parte de una dicotomía más amplia entre teoría (o Poética) y la más empírica tradición de la crítica. Me ocuparé primero de estos dos aspectos y posteriormente de otros más concretos, aunque menos importantes, relacionados con la actividad teórica de Todorov.

I. MODOS DE FRYE

A Northrop Frye se le tiene generalmente por un teórico, y como tal probablemente se vea él a sí mismo. Sin duda su *Anatomy of Criticism* (1957) resultó innovadora y constituyó uno de los primeros estudios ingleses que insistieron, en primer lugar, en la literalidad del texto (que a veces también se ha llamado «literariedad» para evitar posibles confusiones con el otro sentido del término «literal»), y que equivale a lo que Jakobson llama función poética,

Título original: «Historical genres/theoretical genres: Todorov on the fantastic», publicado como capítulo 3 del libro *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, págs. 55-71. Se trata de una nueva versión del artículo aparecido en *New Literary History* VIII, 1, 1976, págs. 145-158. Traducción de Paloma Tejada. Texto traducido y reproducido con autorización del editor.