

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.

en oposición a la referencial; y, en segundo lugar, en un tipo de análisis que describe y explica, sin valorar ni enjuiciar nada, lo que supone ejercer la crítica literaria.

Con todo, Frye piensa más como crítico —y muy brillante— que como teórico. Todorov cita varios ejemplos, de los cuales yo discutiré aquí dos con más detalle que él, para mostrar exactamente en qué radica la diferencia.

El primero aparece en el cuarto ensayo de Frye, «Theory of Genres», donde el autor aborda la diferencia existente entre novela y *romance* y establece que, aunque ambos son géneros «personales», la novela es un género *extravertido* y el *romance* un género *introvertido*. Esto puede parecer arbitrario, ya que Frye acaba de demostrar que los personajes del *romance* son arquetipos (y, por tanto, generales), no individuos. Este tipo de decisiones arbitrarias, sin embargo, son parte del razonamiento teórico: uno postula una hipótesis y después comprueba cómo se resuelve. Si suponemos que con «arquetipos» Frye está refiriéndose a los movimientos psíquicos fundamentales (colectivos e individuales), podemos aceptar, por ahora y con reservas, la hipótesis de que el *romance* es personal e introvertido y la novela personal y extravertida.

Frye aborda después la «confesión» o autobiografía (S. Agustín, Rousseau), y llega a la conclusión, empíricamente, de que este género «casi siempre» tiene un interés predominante teórico e intelectual. Por tanto, lo denominamos *intelectual*.

Así, de un modo discursivo, Frye desemboca en cuatro categorías: *personal*, *extravertido*, *introvertido* e *intelectual*. Las tres primeras corresponden a la novela y el *romance* (ambos personales, una extravertida y otro introvertido), y sólo la última a la confesión. Y es aquí donde observamos que Frye utiliza un razonamiento verdaderamente teórico: si hay cuatro categorías, debe haber un cuarto género literario, y lo encuentra en la sátira menipea, que él prefiere llamar «anatomía». Así, la confesión y la anatomía son ambas intelectuales, pero la primera es introvertida y la segunda extravertida; con ello se logra equilibrar perfectamente los niveles de categorías atribuidos a la novela y el *romance*.

Todorov no critica realmente este párrafo. Únicamente lo resume y añade un diagrama sin comentar nada más.

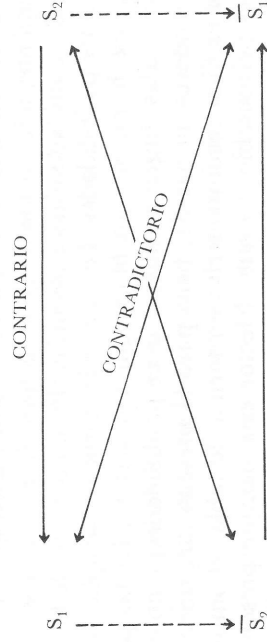
Pero el diagrama pone de manifiesto la falta de lógica y el enredo discursivo en que ha caído Frye:

	PERSONAL	INTELLECTUAL
INTROVERTIDO	<i>romance</i>	confesión
EXTRAVERTIDO	novela	anatomía

Introvertido/extravertido es una oposición lógica, pero personal/intelectual no lo es. Lo que se opone a *personal* es o bien *no personal*, o bien *impersonal* (contradictorio y contrario, respectivamente, o siguiendo el mismo eje sémico, lo contrario podría ser *universal*, *general*, *multitud*, etc.). Lo que se opone a *intelectual* es, por el lado contradictorio, *no corporal*, *emotivo*, *psíquico*, *práctico*¹, etc.

El resultado es que el único género establecido sin ninguna ambigüedad es el último, la *anatomía*, al que Frye llega por la vía teórica, aunque basándose en premisas en-

¹ En el rectángulo lógico (usado por GREIMAS en relación al nivel más profundo de su «gramática» narrativa —1970: 135-55 y 1976—, y llamada *les structures élémentaires de la signification*), un significado S_1 (digamos *blanco*) tiene un contrario S_2 (digamos *negro*, aunque en un eje sémico distinto, el contrario podría ser *rojo*, por ejemplo); cada significado tiene además su contradictorio ($no-S_1$ o S_1 ; $no-S_2$ o S_2), que a diferencia de *blanco/negro*, es siempre su negación pura y simple: *no-blanco*, *no-negro*. Por tanto, las dos relaciones verticales (descendentes) son relaciones de implicación (*negro* implica *no-blanco*, pero no al revés):



v. también GREIMAS (1976) para la aplicación práctica al relato de Maupassant *Deux amis*.

debles; de manera inversa, la confesión es por definición «personal», incluso aunque en los casos históricos citados (y quizá en todos los casos históricos) resulte además ideológica, intelectual. Teóricamente, según esta oposición tan peculiar, la confesión debería ser personal; históricamente, según los ejemplos elegidos, se vuelve contra el género literario teórico y es intelectual, aunque sin duda podrían encontrarse otros ejemplos que fueran puramente personales. De hecho, la lógica del esquema es incorrecta.

Otro ejemplo, más de acuerdo con el objetivo de este artículo, es la crítica que hace Todorov de la «Teoría de los modos» de Frye. La teoría asume como criterio el poder de acción del héroe que puede ser superior, inferior o igual en grado y carácter al poder humano o al de la Naturaleza. Partiendo de estas categorías ya podemos pronosticar una cierta complejidad, pero Frye de hecho no las plantea así; él presenta cinco modos sucesivos, seleccionando determinadas categorías para cada uno de ellos de manera razonada y, por supuesto, muy convincente.

Todorov señala en primer lugar que una unidad, el héroe (que no se define en ningún momento), se compara con otras dos: la Naturaleza y el lector (en un texto «la gente» sólo podemos ser nosotros). Tenemos, por tanto, dos polos desiguales: héroe (es decir, hombre, superhombre o dios) frente a Naturaleza; héroe frente a lector. En segundo lugar, la relación superior/inferior se divide en dos: cualitativa (carácter), y cuantitativa (grado). Semejante complicación no tendría importancia si se utilizara correctamente desde un punto de vista teórico.

La crítica más pertinente de Todorov corresponde, precisamente, a la noción de géneros históricos y teóricos. Habiendo postulado estas categorías, Frye no agota de hecho todas las posibilidades. La categoría «carácter» se aplica una sola vez, lo mismo que la categoría «inferior». De las premisas dadas surgen realmente trece posibilidades, y no cinco. Todorov no las da, pero para la presente argumentación es fácil recomponerlas en forma de tabla («hombre» no es permutable, ya que el lector está siempre presente, e «igual» puede eliminarse, ya que es equivalente a «ni superior ni inferior», lugar en el que Frye sitúa lo bajomimético):

TABLA 1

	SUPERIOR				INFERIOR			
	en		respecto a		en		respecto a	
	carác.	grado	hombre	Natur.	carác.	grado	hombre	Natur.
Mito	+	+	+	+	(+)	+	+	+
Romance	-	+	+	+	(-)	+	+	+
Altomimético	-	+	+	-	-	+	+	-
Bajomimético	-	-	+	-	-	-	+	-
∅	+	+	+	-	(+)	+	+	+
∅	+	-	+	+	(+)	-	+	+
∅	+	-	+	-	(+)	-	+	-

Siete a cada lado, de las cuales dos son equivalentes, por lo que se obtiene un total de trece. El gráfico revela incidentalmente el vínculo que existe de manera intrínseca en el lado superior entre lo alto-mimético y lo irónico, siendo este último el único género situado en el lado «inferior», pero con idénticas subcategorías. Más de acuerdo con mi argumentación, dicho cuadro muestra que todas las permutaciones que aparecen entre paréntesis son géneros posibles desde el punto de vista teórico y basados en los criterios elegidos. Por ejemplo, en ciencia ficción el poder del héroe (si el héroe no es un hombre de carne y hueso) podría ser de carácter superior únicamente respecto al poder del hombre, pero no respecto al de la Naturaleza, o de carácter y grado superior (o inferior) respecto al del hombre, pero no respecto al de la Naturaleza; tomemos como ejemplo, aunque no sean héroes, los *gollum*, los orcos y los enanos de Tolkien, pero no los elfos ni los hechiceros, que pertenecen propiamente al *romance*. Al menos es posible concebir un héroe de tales características. El héroe de *Plus* de McElroy, pongamos por caso, es un cerebro humano en órbita que empieza a desarrollar miembros, pero al final muere al caer atraído por el Suelo. Por ello, podríamos con-

siderarlo en lo que al grado —no al carácter— se refiere inferior al hombre y a la Naturaleza, con lo que *Plus* se situaría en la (inexistente) categoría que se opone al romance bajo el epígrafe «inferior», y así, el resto de las combinaciones son todas posibles, de acuerdo con los criterios de Frye.

Para ilustrar con ejemplos la noción de los criterios teóricos, Todorov cita a Platón, que divide la narrativa en tres tipos: a) aquella en la que habla el narrador; b) aquella en la que hablan los personajes, y c) una tercera, mixta. La división que Platón lleva a cabo no se basa realmente en géneros con existencia histórica, sino en el supuesto teórico de que el acto que habla es central para la narrativa, de la misma manera que la teoría de Frye está basada en el supuesto teórico de que el poder del héroe es central para la ficción.

Lo que Todorov reprocha a Frye es que base su teoría sobre criterios que después no aplica correctamente. Es como si hubiera empezado, por el contrario, con cinco modos existentes, a los que habría llegado empíricamente, y después hubiera aplicado empíricamente los criterios, a los que también habría accedido por esta misma vía.

En cierto sentido es absurdo reprochar a Frye, hombre de inmensa sabiduría y alcance, que no haya tenido en cuenta ejemplos inexistentes. Ni esto tampoco constituye un reproche, sino más bien una observación relativa al razonamiento teórico frente al crítico. La teoría de los modos de Frye es una teoría de modos históricos, no teóricos. Desde el momento en que Frye nos dice explícitamente que su teoría es histórica (e incluso cíclica), la crítica de Todorov queda injustificada. Desde el momento en que Frye define su obra crítica con el apelativo de teórica, Todorov, en un sentido estricto, tiene razón. Frye es un crítico de teorías brillantes, pero no el teórico por el que con frecuencia se le toma, y sin duda podemos sentirnos satisfechos, ya que ello evidentemente no resta ningún valor a su aportación, consistente en orientar la crítica hacia aspectos más «teóricos», tal y como lo definíamos en las líneas iniciales de este ensayo. El avance fue enormemente importante, pero quizá no lo bastante coherente. Las diferentes teorías que sostiene, como ha señalado W. K. Wimsatt, son imposi-

bles de coordinar, ya que se basan en distintos tipos de premisas, detrás de las cuales —insiste Todorov— se esconde otro postulado, concretamente que:

Las estructuras formadas por fenómenos literarios *se manifiestan al mismo nivel que estos fenómenos* —es decir, que estas estructuras son directamente observables—. Lévi-Strauss sostiene, por el contrario, que: «el principio fundamental lo constituye el hecho de que la noción de estructura social no está relacionada con la realidad empírica, sino con el modelo constituido de acuerdo con dicha realidad». Para simplificar, podríamos decir que para Frye el bosque y el mar forman una estructura básica; para un estructuralista, por el contrario, estos dos fenómenos manifiestan una estructura abstracta que es una construcción mental y que dispone en polos opuestos, digamos, lo estático y lo dinámico... El bosque y el mar *pueden* verse con frecuencia como polos opuestos y, por tanto, formando una «estructura», pero *no tienen por qué*; mientras que lo estático y lo dinámico forman necesariamente una oposición que puede manifestarse en la del bosque y el mar².

Este tipo de confusión lleva a Frye a otras categorías, como las cuatro estaciones del año, las cuatro partes del día, los cuatro elementos, etc., cuya manipulación (qué textos representan qué estación) resulta subjetiva e impresionista.

Otra inconsistencia observable en la aplicación teórica, que no apunta Todorov, es la de la oposición entre «naïf» y «sofisticado». El loable afán de Frye por rechazar insistentemente cualquier valoración le conduce a establecer esta distinción para el *romance*, aún sin definir los términos; el «*romance naïf*» revela las estructuras de una manera más clara. Esta noción se halla en la base del movimiento formalista ruso (v. Propp, sobre el cuento ruso) y del movimiento Estructuralista (v. Eco, sobre los relatos de James Bond).

² *The fantastic*, págs. 17-18. La cita tomada de LEVI-STRAUSS (en la versión de R. HOWARD, traducida directamente de Todorov con toda probabilidad) procede de *Structural Anthropology*, trad. de Claire Jacobson y Brooke Grundfest Schoepf (Garden City, N. York, 1967), pág. 271: «El término "estructura social" no tiene nada que ver con la realidad empírica, sino con los modelos que se construyen a partir de la misma».

Pero Frye abandona el principio cuando se trata de modos distintos a éste, probablemente porque en el corpus utilizado encontró «romances naïf», pero no «tragedias naïf». Su siguiente libro constituye de hecho un desarrollo completo de esta oposición. Ambas obras nos presentan teorías históricas de lo que realmente ocurrió. Ésta concretamente es una teoría cíclica y como teoría histórica cíclica «funcionan». Frye dice, por ejemplo, que después del modo irónico se retorna inevitablemente (por razones existenciales, explica) al modo mítico (Joyce, Pound, etc.), y el ciclo vuelve a empezar. Y, efectivamente, hoy en día estamos observando una vuelta al modo *romance*, en el sentido no de que éste hubiera dejado de existir, sino de que los escritores «serios» vuelven a él y que los críticos reconocen «seriamente» su importancia, tal y como Frye lo describe en *The secular Scripture* (1976). En esta obra, Frye establece otra división entre lo mítico y lo legendario o fabuloso; lo mítico representa «el principal grupo de historias que se encuentra en el centro de la cultura verbal de una sociedad», y lo fabuloso («es difícil hacer derivar un adjetivo de la palabra “cuento”») representa «el grupo periférico, considerado por la propia sociedad en la que surge —no necesariamente por nosotros— como menos importantes». La épica, la tragedia y la Biblia, por ejemplo, conforman «áreas míticas centrales» para la civilización griega o judeo-cristiana, mientras que los cuentos, las leyendas y el *romance*, aunque no constituyen un modelo central totalizador en este sentido, crean una tradición periférica de historias interconectadas que reproducen, de formas diversas y originales, un número limitado de modelos que representan el núcleo de ficción. A esto Frye le da el nombre de literatura «secular» y lo distingue del grupo central mediante una fórmula muy sencilla (quizá excesivamente sencilla): el *romance* utiliza la narrativa del «y entonces», mientras que la tradición central (mítica) —tragedia, épica y su avatar, la novela— utiliza la narrativa del «de ahí que»; es decir, intenta ocultar su naturaleza arquetípica presentando una acción como un complejo de causa y efecto.

Siempre que las convenciones desarrolladas por la literatura elitista, compleja, central se agotan, se produce una vuelta a las formas y los temas más sencillos de la literatu-

ra popular, con sus argumentos sentimentales y sus historias de aventuras. «Esto ocurrió con la literatura griega después de la Comedia Nueva, cuando surgió el romance griego; ocurrió a finales del siglo XVIII en Inglaterra, cuando surgió la literatura gótica, y está empezando a ocurrir ahora tras el declive de la ficción realista». Frye se manifiesta aquí tímidamente, ya que el fenómeno había empezado a ocurrir antes de su «ahora» y precisamente sus teorías anteriores abordaban el tema de manera implícita. La explicación que ofrece no es cíclica en este caso, sino pendular.

Podría añadir que esta teoría expone una visión diametralmente opuesta a la de algunos escritores, por ejemplo Nathalie Sarraute (1956), para quien los verdaderos realistas son los llamados formalistas, que intentan por todos los medios ver la realidad de una forma nueva y hacer surgir formas nuevas que capten esa realidad nueva y poco familiar. Mientras que los llamados realistas son, de hecho, formalistas, en el sentido de que son esencialmente cronistas, más o menos perspicaces, que buscan con tesón, pero que ven lo que toda persona inteligente vería y que, en aras de una fácil comprensión, vierten la realidad exterior en formas que ahora nos resultan familiares, surgidas de los escritores experimentales de la generación anterior; en verdad podría decirse que su propia visión está condicionada por formas que hoy en día resultan diluidas y estereotipadas. Evidentemente esto puede comprobarse con toda claridad (dada la rapidez con que se produce) en el cine y la televisión, donde las bromas poco naturales de los llamados escritores experimentales pronto quedan convertidas en clichés. De ahí que sean escritores experimentales y no formas populares las que regalan las formas que Sarraute considera «agotadas». Sin embargo, la propia teoría de Sarraute se puede incluir en la tradición «elitista, mítica y central» de Frye que, a su vez, está sin lugar a dudas agotada, de modo que estamos asistiendo a una vuelta al *romance* por parte de la crítica seria: la ciencia ficción —que es una forma de romance—, y el esfuerzo más naïf de Tolkien por hacer revivir el *romance*, Lovecraft y otros, los *comics*, el retorno al género gótico de los medios de comunicación, etc.

Queda por ver si esto tendrá el efecto galvanizador que anunciaba Frye. Según su teoría anterior, a esta fase de *romance* debería seguir una vuelta a lo alto-mimético, a pesar de la «muerte de la tragedia».

II. CRÍTICA A LA NOCIÓN DE «GÉNEROS TEÓRICOS»

Stanislas Lem —él mismo escritor de ciencia ficción— adopta la crítica de Todorov para criticarla, a su vez, desde un punto de vista tradicional, y para ello aduce que la consideración de géneros teóricamente posibles constituiría una historia de la humanidad apriorística, imposible de verificar empíricamente.³ Lem señala que Todorov desconoce la distinción entre taxonomías naturales y culturales. Las clasificaciones de la Naturaleza —dice— no exigen una reacción por parte de los objetos (animales y plantas) clasificados, mientras que las clasificaciones culturales se vuelven sobre los fenómenos clasificados, actúan como catalizadores, de manera que, por ejemplo, una relación finita de géneros incitará a la rebelión y a partir de ahí a la alteración de los géneros existentes o a la creación de géneros nuevos. Es, por tanto, un pronóstico autodestructivo, y el autor de dicha lista puede convertirse (quizá inconscientemente) en coautor de mutaciones creativas.

Este argumento empírico contra la defensa de géneros teóricos es algo extraño y puede que, incluso, contradictorio en sí mismo. Es extraño porque implica que una lista de todas las posibilidades teóricas derivadas de unos criterios dados, podría detener la creación o disuadir de ella, y que la creación de nuevos géneros sólo puede darse mediante la rebelión contra los ya existentes (e indirectamente mediante la publicación de una lista finita); es en sí mismo contradictorio, porque la mera mención de los géneros nuevos que habrán de crearse por rebeldía admite las posibilidades teóricas. Y éstas, aunque aparentemente im-

³ STANISLAS LEM, «Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury» (La fantástica teoría de la literatura de T. Todorov), *Teksty*, 5, n.º 11, 1973. Estoy muy agradecida a mi colega Olga Scherer-Virski que llevó a cabo una crítica de este artículo en el seminario que realizamos juntas en la Universidad de París VIII

posibles de prever de acuerdo con Lem y sin duda con otros críticos tradicionales (y, por tanto, rechazadas o malinterpretadas), pueden, sin embargo, verse contempladas desde el punto de vista teórico, según unos criterios dados cualesquiera.

De hecho, Lem en un nivel más general no establece —como tampoco lo hace Frye— la propia distinción que Todorov resaltó con tanto énfasis entre estructura abstracta y manifestación, una distinción fundamental en lingüística entre lengua y habla (*langue/parole*).

Realmente, las restantes críticas de Lem nos hacen poner en duda que él mismo haya entendido los principios teóricos: por ejemplo, se define contrario a las categorías binarias mutuamente excluyentes de Todorov, tales como *natural/sobrenatural*; *racional/irracional* y (*sic*) *lectura poética/lectura alegórica*. Dejando a un lado la cuestión más general de las oposiciones binarias y su validez, el atribuir a Todorov lectura poética/lectura alegórica como términos excluyentes entre sí demuestra, de hecho, la mala interpretación de Lem. Todorov no establece una oposición entre una y otra lectura (como estructuralista no podría), sino que las une como agentes destructores de lo «fantástico puro», según su propia definición (v. infra). Las oposiciones que cita son: poético frente a fictivo (lo cual incluye lo fantástico), y alegórico frente a literal (lo cual incluye lo fantástico).

III. LO FANTÁSTICO COMO GÉNERO TEÓRICO: LOS TRES REQUISITOS

Pretendo ahora hacer mi propia crítica a la postura de Todorov, o mejor, puesto que «crítica» es una palabra demasiado fuerte para un autor al que admiro, exponer algunos problemas que esta obra me ha planteado, al menos, como meros interrogantes. El primero no reviste importancia, pero al estar relacionado con otros problemas que voy a tratar, lo planteo al principio.

Lem, que se ha opuesto a los géneros teóricos, calla naturalmente ante esta leve contradicción de Todorov, quien habiendo postulado las posibilidades teóricas como concepto, en la práctica se apoya completamente en los géneros his-

tóricos para elaborar su propia teoría sobre literatura fantástica. Y lo fantástico, según su restringida definición, resulta haber existido en un período histórico relativamente restringido, el de la novela gótica y las breves secuelas que ésta haya podido tener, por razones que Todorov explica: a) en términos sociológicos (tabúes dicimonónicos) y b) en términos históricos (los temas de la literatura fantástica son absorbidos en general por el psicoanálisis). La única objeción de Lem aquí no se refiere a la confianza depositada en los géneros históricos, sino a lo reducido del período, y cita a Sade quien, a pesar de la libertad existente en el siglo XVIII para expresar perversiones sexuales, utiliza sin embargo la vía alternativa de lo fantástico (aunque —debe decirse— no en el sentido en que lo define Todorov, he-cho, al parecer, ignorado por Lem).

Volveré a la cuestión de la brevedad del período más adelante; ahora trataré lo fantástico, tal como lo definió Todorov (1970, trad. 1975). Este autor postula tres requisitos para lo que denomina «fantástico puro»: 1) se debe mantener hasta el final la incertidumbre del lector (producida, desde luego, por la ambigüedad del texto) en lo que respecta a las explicaciones naturales y sobrenaturales de sucesos aparentemente sobrenaturales; 2) el personaje principal puede compartir también dicha incertidumbre, es decir, ésta puede verse «representada», convertida en uno de los temas; el lector, al menos el lector naïf, se identifica en ese caso con el personaje principal; y 3) el lector debe adoptar una cierta actitud frente al texto; debe rechazar tanto una lectura poética como una lectura alegórica, que destruyen lo fantástico puro (es decir, la incertidumbre). Estos tres requisitos no tienen igual valor, como dice Todorov: el primero y el tercero constituyen el género, mientras que el segundo puede no cumplirse, aunque «la mayoría de los ejemplos» satisfacen las tres condiciones.

De hecho, tanto 2) como 3) dependen de 1) y, por consiguiente, no se encuentran en el mismo nivel de abstracción. Así, la base de lo fantástico es la incertidumbre del lector respecto de si lo que sucede de manera extraña es sobrenatural o no. El mero hecho de lo sobrenatural no basta; como señala Todorov, puede aparecer en la épica y en la tragedia, pero en ellas no provoca incertidumbre.

Tal incertidumbre del lector, codificada en el texto, puede resolverse a través de una explicación natural (un sueño, drogas, superchería, etc.); en ese caso ya no estamos en lo fantástico puro, sino en lo *misterioso* (*l'étrange*). Como alternativa, es posible que tengamos que aceptar una explicación sobrenatural o que lo sobrenatural sea aceptado como tal de principio a fin (poderes mágicos y auxiliares); en tal caso, no estamos en lo fantástico, sino en lo *maravilloso* (por ejemplo, aquellos elementos de lo sobrenatural aceptado que encontramos en la épica y en la tragedia correspondían a lo maravilloso).

El propio Todorov plantea una posible objeción a la idea de que con tan sólo una explicación en el último momento del tipo «se despertó», se puede alterar el género de un texto, pero la rebate utilizando una analogía gramatical: lo fantástico puro es un género evanescente, como el tiempo presente, mientras que lo misterioso (que nos devuelve a lo familiar) es como el pasado, y lo maravilloso (que presenta fenómenos desconocidos) es como el futuro.

Es cierto que incluso cuando parece que lo maravilloso nos está contando una historia de un pasado lejano, suele existir un elemento visionario (incluso moralista), un tono que implica una verdad que se perdió, pero que volverá (por ejemplo, Lovecraft, Tolkien). No estoy segura, con todo, de que esta analogía nos lleve lejos como postulado teórico, quiero decir, de que sea utilizable, una hipótesis fuerte, como dirían los gramáticos generativos.

Lo que significa, de hecho, es que lo fantástico puro no es tanto un *género* evanescente, sino un *elemento* evanescente; la incertidumbre frente a lo sobrenatural puede durar un período largo o breve y desaparecer con una explicación. Y aunque Todorov diga que sería erróneo sostener que lo fantástico puede existir únicamente como parte de una obra, porque hay textos que mantienen la ambigüedad justo hasta el último momento (es decir, más allá de la narración), él sólo aporta dos ejemplos: *The Turn of the Screw* de H. James y *La Venus d'Ille* de Merimée. Personalmente no creo que una explicación natural tenga finalmente el mismo peso que otra sobrenatural, como ocurre en *The Turn of the Screw*, pero si admitimos la ambigüedad, nos quedamos con sólo dos ejemplos claros (o con uno y

medio) (v. la explicación que doy a «The Black Cat» de Poe, en mi libro —1981—).

Evidentemente, el dar unos cuantos ejemplos no es más que el resultado fortuito de un trabajo realizado sobre un corpus determinado, y no excluye la existencia de otros ejemplos históricos. Volveré sobre los aspectos teóricos de esta cuestión en un momento. Pero parece que a Todorov le preocupa la escasez de ejemplos aportados, ya que también menciona que «si decidimos seguir con el examen de determinadas partes del trabajo, tomadas individualmente, vemos que omitiendo el final de la narración por determinado espacio de tiempo, podemos incluir un número mucho mayor de textos dentro del género de lo fantástico, tales como *Saragossa Manuscript* de Potocki, que resuelve la incertidumbre únicamente al final, o *Ines de las Sierras* de Nodier, donde el final de la primera parte provoca perplejidad en el lector, ya que el narrador realmente titubea ante los posibles procedimientos: cortar la narración (y quedarse en lo fantástico) o continuar (y abandonar lo fantástico). Más adelante Todorov apunta que las explicaciones ofrecidas suelen ser (como en estos dos textos) tan poco plausibles que resultaría más convincente otra de carácter sobrenatural, de manera que seguimos, como si fuera de un modo retrospectivo, en lo fantástico. Sin embargo, yo creo que el procedimiento de «omitir el final por determinado espacio de tiempo» resulta un tanto discutible, más discutible en cualquier caso que el de creer que una expresión del tipo «me desperté» (u otra equivalente más extensa) altera el género.

Todorov posteriormente elabora dos categorías transitorias o subgéneros, de acuerdo con la explicación que se reciba, o mejor aún, de acuerdo con el *momento* en que se reciba la explicación, es decir, de la duración de la incertidumbre. El esquema es el siguiente:

misterioso/fantástico-misterioso/
/fantástico-maravilloso/maravilloso

Lo fantástico puro queda representado por la línea central, frontera entre dos ámbitos adyacentes. Si lo sobrenatural *finalmente* recibe una explicación natural, nos en-

contramos en lo fantástico-misterioso; si los hechos no son sobrenaturales, sino extraños, horribles, increíbles, estamos en lo misterioso (con el énfasis depositado en el miedo del lector, no en su incertidumbre). En el polo contrario, si lo sobrenatural tiene que aceptarse *finalmente* como tal, estamos en lo fantástico-maravilloso; si se acepta como sobrenatural de manera inmediata, estamos en lo maravilloso (con el énfasis puesto en el asombro). Probablemente, pues, a la izquierda de la línea, en lo fantástico-misterioso, no sólo se resuelve la incertidumbre del lector, sino que se deshacen sus miedos, mientras que a la derecha de la línea, en lo fantástico-maravilloso, el miedo se vuelve asombro.

Con todo, hay un punto básicamente poco satisfactorio desde el punto de vista práctico y no teórico, relativo a esta línea tan estrecha, a este género o, de hecho, a este *elemento* evanescente. Todorov, por ejemplo, no se muestra muy seguro sobre el lugar que debe ocupar «The Black Cat» de Poe, que él menciona dentro de lo fantástico-misterioso como posible excepción («quizá») a su argumento de que los relatos de Poe pertenecen a lo misterioso y no a lo fantástico. De hecho resulta completamente ambiguo, lo mismo que ocurre con «The Sandman» de Hoffmann.

Existe otro aspecto de lo fantástico puro que Todorov no señala, y es que si el principal rasgo constituyente de este género es la ambigüedad total entre dos interpretaciones posibles, éste es un rasgo que comparte con los textos no-fantásticos. El propio James escribió otros textos ambiguos, aparte de *The Turn of the Screw*; son textos en los que la ambigüedad interpretativa no se da entre una explicación sobrenatural y otra natural (*The Lesson of the Master*, *The Figure in the Carpet* y, posiblemente, *The Sacred Fount*; en estas obras la interpretación «sobrenatural» no está referida a espíritus, sino a una transference psíquica de energía, es decir, algo no necesariamente sobrenatural, sino psíquicamente posible para algunos, v. Rimmon, 1977 para un análisis de estas obras). La ficción moderna también explota la ambigüedad total: en las novelas de Robe - Grillet, por ejemplo, normalmente resulta imposible decidir entre diversas interpretaciones.

Si el único rasgo que distingue lo fantástico puro de lo misterioso y lo maravilloso es la ambigüedad que, a su vez,

comparte cierto sector de la literatura no-fantástica debemos o bien hacer hincapié (como Todorov) en que tal ambigüedad se refiere sólo a lo sobrenatural (con lo que, por tanto, volvemos a caer en la consideración de lo sobrenatural como elemento básico), o bien tratar los demás textos no-fantásticos como formas desplazadas de lo fantástico, que es lo que yo defiendo en mi libro (1981).

Volviendo al tema de los pocos ejemplos que se ofrecen de lo fantástico puro, de este elemento evanescente de la línea central, no existe evidentemente razón teórica alguna por la que un género histórico no pueda adquirir validez histórica a través de un único texto. ¿Dónde se incluían Rabelais o Swift antes de que se redescubriera el término de sátira menipea? ¿O Cervantes, antes de que se pusiera de moda en los años cincuenta el término «anti-novela» (que data realmente del siglo XVII)? Estos interrogantes apoyan el argumento de Todorov a favor de géneros teóricos, ya que un género teórico no necesita verse ejemplificado en un texto existente. Por el contrario, si un género no encaja en ninguna categoría ya existente, debe constituir lógicamente un género nuevo (hasta ahora inexistente) y, por tanto, un género que habría sido «teórico», si alguien hubiera establecido la distinción propuesta por Todorov antes de que, digamos, Merimée, H. James o Poe escribieran. Como, no obstante, Merimée, Poe y James escribieron sus obras con anterioridad, la situación histórica se parece más a la descrita por Lem (u otro crítico histórico), aunque la situación teórica actual (para textos futuros) está del lado de Todorov.

En otras palabras, creo que hay dos razones para postular géneros teóricos. En primer lugar, para distinguir en todo género lo que es «puro» de lo que no lo es (de acuerdo con los criterios que se hayan establecido); el género puro puede que no exista, sino que represente un modelo abstracto, con mayor o menor predominio, según los casos; tratándose de lo fantástico, la distinción se haría entre un texto (existente o inexistente) en el que la incertidumbre se mantiene hasta el final, y los demás. En segundo lugar, para poder predecir, según dichos criterios, cualquier posible desarrollo (futuro o ya existente, pero desconocido), de igual modo que una gramática, por simple que sea, pue-

de predecir todas las oraciones que se pueden generar a partir de ella.

Es en esta segunda función donde creo que falla la teoría de Todorov. Esto puede comprobarse en el tratamiento que da a la *Metamorfosis* de Kafka (1970, 1975: 171-5) e indirectamente a *Nose* de Gogol (1970, 1975: 171-3). Todorov las sitúa como en un mundo aparte y al final propone una nueva categoría. Estamos en lo maravilloso, ya que al principio se introduce un hecho sobrenatural, pero que se ve aceptado inmediatamente y no provoca incertidumbre alguna. El hecho, sin embargo, resulta aterrador, imposible, aunque se vuelva posible paradójicamente, de modo que en este sentido estamos en lo misterioso. Y Todorov concluye simplemente que las narraciones de Kafka «tienen relación tanto con lo maravilloso como con lo misterioso; constituyen el punto de encuentro de dos géneros aparentemente incompatibles».

Esto es muy distinto de lo que ocurre con *The Turn of the Screw*, lo cual sí podría haberse postulado de acuerdo con la teoría de Todorov. Estamos de nuevo ante una obra que no encaja en una teoría de géneros y que, por tanto, en principio habría sido un género «teóricamente posible» antes de que apareciera, de haber sido postulado. La diferencia radica en que la teoría de Todorov, si hubiera existido antes de Kafka (o de Gogol), no habría podido postular dicho género, porque habría resultado lógicamente imposible dentro de un esquema concreto. Es como si su «gramática» (aunque él nunca habría dicho esto de su teoría) fuera inadecuada.

Por el tratamiento que da a Kafka precisamente es por lo que entendemos que Todorov se apoye en los géneros históricos, a pesar de su alegato teórico y a pesar de que aparentemente siga procedimientos de esta naturaleza. En lo fantástico —nos dice— el hecho sobrenatural o extraño se percibía por oposición a un entorno natural o normal, pero en Kafka no provoca ninguna incertidumbre, ya que todo es anormal y excéntrico. Incluso si el lector alberga algún tipo de incertidumbre, ésta no afecta al personaje y ya no hay identificación posible. Se ha abandonado la segunda condición propia de lo fantástico (aunque esta segunda condición, no obstante, era un requisito opcional y

la identificación quedaba atribuida al lector naïf). Dicho de otra forma, su teoría ya no cubre (por las razones históricas y sociales que aporta) un determinado género de vida breve y, por tanto, podrá aplicarse únicamente a los textos estudiados del siglo XIX.

Y, estrictamente, esto es todo lo que Todorov se proponía estudiar, con toda seguridad: el título de su obra en inglés es *The Fantastic — An Approach to a Literary Genre* [Lo Fantástico; aproximación a un género literario], (en francés, *Introduction à la Littérature fantastique*, la obra parece tener en principio objetivos más amplios, idea que desaparece cuando llegamos a la restringida definición que nos ofrece). Pero, en vista de las críticas que hace recaer sobre Frye y del hincapié realizado sobre la teoría, sorprende que su propio modelo resultara al final incapaz de predecir posibles desarrollos teóricos. La teoría no da una explicación lógica de Kafka (salvo para decir que lo fantástico se define antes de tal autor), ni podría postular sobre una base *lógica* una obra en la que (por ejemplo) el área sobre la que se extiende lo misterioso puro (es decir, todas las novelas ligeramente extrañas, pero realistas) pudiera «coincidir» con lo puramente maravilloso. Y, no obstante, podría decirse que gran parte de la «nueva» ciencia-ficción (claramente *The Sirens of Titan* de Vonnegut, y de un modo al menos visible, *Slaughterhouse Five*, o *Plus de McElroy*), así como, aunque de manera distinta, algunas *nouveaux romans*, es esto lo que constituyen exactamente.

Aunque su modelo es, en cierto sentido, un modelo generativo, puede que Todorov no estuviera de acuerdo en afirmar que la función de una teoría es predecir *históricamente*, es decir, que no estuviera de acuerdo con la segunda función que yo he dado para postular géneros teóricos. Con todo, yo defendería su noción de géneros teóricos por ambas razones y llegaría a decir que si ambas no están contempladas, la primera razón sola resulta insuficiente. La noción de géneros teóricos, pues, queda *reducida* a un método para determinar (e incluso valorar) textos históricos, aunque esto revista ya suficiente importancia. Al discutir este punto con Todorov, me dijo que éste era realmente su punto de vista actual, lo cual se percibía sólo ligeramente en su libro. Dicho de otra forma, él ha retrocedido y ha

vuelto a los géneros históricos frente a los teóricos. Yo le dije que era una pena⁴. Después de todo, la teoría de los modos de Frye, por muy débil que fuera desde el punto de vista teórico, cumple de hecho como teoría histórica ambas funciones: nos permite determinar distintos predomínios en cualquier texto histórico y es capaz de hacer predicciones, hasta ahora correctamente.

IV. EL TERCER REQUISITO

El tercer requisito que debe cumplir lo fantástico tal y como lo define Todorov (es decir, el rechazo tanto de una lectura poética como de una lectura alegórica, v. 1975: 58-74) plantea un problema de distinto orden, al menos en lo que se refiere a las constricciones impuestas sobre una lectura alegórica, que a mi juicio resultan demasiado rigurosas, aunque creo que esto es una cuestión de matiz.

Estoy de acuerdo en lo relativo a la lectura «poética», en el sentido claramente definido por Todorov: un texto fantástico debe leerse como ficción (independientemente de los recursos retóricos que se utilicen, bien en lenguaje figurativo o en paralelismos estructurales, inversiones y repeticiones), y si lo leemos como poema, es decir, como texto que únicamente puede leerse así (lo cual explota la función poética al máximo y descarta la función referencial), no podemos leerlo como ficción y evidentemente destruimos el elemento fantástico que la ficción contiene⁵.

Sin embargo, no me satisfacen tanto las constricciones impuestas sobre la lectura «alegórica». La opinión de Todorov es que una lectura alegórica destruye la «verdad» de la historia como tal. Por lectura alegórica él no entiende una lectura alegórica subjetiva, tal y como la que pueda hacer cualquiera de cualquier texto, sino una alegoría que

⁴ Cf. «The Origin of Genres» de TODOROV, en *New Literary History* 8.1 (Aautumn, 1976), y en francés en *Les genres du discours* (París, 1978).

⁵ Cf. la lectura poética que yo hago de *The Turn of the Screw* (1981), estudio de recursos retóricos estructurales que funcionan en ambas hipótesis (fastasmas o alucinaciones) y que, por tanto, mantienen la incertidumbre. Este tipo de lectura poética no destruye lo fantástico ni representa lo que Todorov considera lectura poética.

podamos encontrar codificada en el texto. La «verdad» (fictiva) de la historia constituiría en ese caso el nivel «literal» en la alegoría («literal» tomado en el sentido tradicional de la historia, que se opone a su significado alegórico, no en el sentido de literalidad o literariedad que definimos al comienzo de este ensayo), y este sentido literal tiende a desaparecer destruido por el significado alegórico. Todorov pone como ejemplo la fábula, donde el elemento «fantástico» —animales que hablan— queda eliminado por el moral.

Hasta aquí, bien. Sin embargo, Todorov, de acuerdo con sus propios principios, argumentaría que el viaje de ficción de Dante no es ficción propiamente dicha, por estar al servicio de la alegoría. Y, con todo, estrictamente hablando, el «yo» de Dante no apunta en ningún momento al hecho de estar soñando (como lo hace *Will* * de Langland en *The Vision Concerning Piers Plowman I*), *si nos dice tan poco cómo regresó para escribir el poema; al final permanece clavado al círculo de la luz y nos deja que deduzcamos, con la debida incertidumbre, si todo ha sido un sueño (el sueño visionario medieval, un género en sí mismo, con el des-pertar final truncado, en este caso justamente como Todorov proponía para ciertos tipos de lo fantástico-misterioso), o bien si todo ha ocurrido como hecho sobrenatural; «Dante» es un ser privilegiado de manera muy similar a como lo es el ama de llaves de James o cualquier otro personaje dotado de un poder visionario especial, que aquí se dramatiza en forma de viaje guiado.*

Todorov alegaría, sin duda, que estoy invirtiendo las constricciones que él impone, y llevando a cabo una lectura referencial de un texto que sólo puede leerse como alegoría (y como poema, por supuesto, con el círculo de luz como imagen poética), y evidentemente tendría razón.

Pero ya el mero hecho de que yo pueda hacer esa lectura debe querer decir también seguramente que su género fantástico (elemento evanescente) existe como elemento fuera del restringido período histórico al que queda asignado.

* Mantenemos el nombre *Will* por la ambigüedad que encierra. *Will* significa *voluntad* y, al tiempo, hace referencia al nombre propio del autor —William Langland— (v. infra) (*N. de la T.*).

De manera inversa y sobre la propia base de Todorov, si se cumple verdaderamente su primera condición (la incertidumbre continua del lector), ¿no se produce de forma automática un texto con dos significados (al menos), dos niveles, presentes en todo momento? En el caso de *The Turn of the Screw* ambas interpretaciones son posibles permanentemente; no hay escena o frase que no sea del todo ambigua. Así, la explicación natural (alucinaciones) equivaldría al nivel «literal» en la alegoría, con un toque del nivel «moral», y la explicación sobrenatural (fantasmas) equivaldría a los niveles «alegórico», «moral» y «anagógico», según la riqueza que presente la lectura (Todorov simplifica considerablemente su definición de alegoría y la reduce a dos únicos niveles, el literal y el alegórico, fundiendo de hecho en la fábula el alegórico y el moral).

Las diferencias más significativas serían: primero, la falta de jerarquía, el constante equilibrio de peso que se produce entre una y otra interpretación dentro de lo fantástico puro (aunque lo sobrenatural pudiera, de forma subjetiva en la mente del lector, sentirse como «superior», por ser sobrenatural, o por el contrario, «inferior», por pertenecer al campo de la superstición o, en un nivel literal, al relato de fantasmas, género «inferior»); y, segundo, el hecho de que los dos niveles se excluyan mutuamente —aunque dentro de lo fantástico puro—, de que no puedan resolverse y se mantengan constantemente en la tensión de la paradoja.

Sobre esta segunda diferencia, sin embargo, debe decirse que el elemento paradójico es en gran medida parte de la alegoría medieval en su forma más compleja, como es también parte de lo fantástico «puro» (es decir, complicado). En *Piers Plowman*, por ejemplo, los niveles (analizados años atrás por Nevil Coghill, 1974) son:

<i>Sensus literalis</i>	<i>S. allegoricus</i>	<i>S. moralis</i>	<i>S. anagogicus</i>
Pier, granjero	los seglares	actúa bien	Dios Padre
Pier, profesor, sanador, sufridor	el clero	actúa mejor	Dios Hijo
Pier, constructor del granero	el episcopado	actúa de manera óptima	Dios Espíritu Santo

Sólo en un nivel puramente abstracto (y en un sentido perfeccionista) podemos equiparar los tres elementos del *sensus allegoricus* con los del *sensus anagogicus*; en los niveles referenciales y fictivos Langland dispara de manera fulminante contra los pecados de los seglares, el clero y el episcopado, de modo que se mantiene la tensión de la paradoja. Se podría aplicar un esquema similar a Dante. La segunda columna podría ser más política; en la cuarta podrían figurar *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*; la tercera sería: «hombre que actúa bien, mejor, de manera óptima», en lugar de personajes de ficción, aunque cada uno de ellos estaría representado por las distintas personas que Dante va encontrando en su viaje. De manera radical cambiaría únicamente la primera columna (la historia): Dante, el viajero (y Virgilio, compañero de viaje; Beatrice, como instigadora del mismo); Dante, que ve sufrir y sufre, consuela, informa y aprende (Virgilio, como guía e instructor; Beatrice, infundiendo ánimos); Dante el poeta, que construye su poema de amor y belleza y que salva su alma (y Beatrice como redentora, visión de perfección). La tensión paradójica de los paralelismos es aún más fuerte en Dante, ya que aquéllos se manifiestan no sólo en las aparentes contradicciones de la segunda y cuarta columna (como en Langland), sino también en las de la primera y cuarta: Dante como protagonista «autobiográfico» = *Inferno*, etc., mientras que en Langland «el que sueña» es Will (Will-William Langland), pero el *sensus literalis* se aplica a Piers Plowman como personaje «bueno» y misterioso dentro de la ficción.

En otras palabras, ¿no es lo fantástico tal y como lo define Todorov un desarrollo moderno (niveles no jerarquizados, paradoja más intensa) de la alegoría medieval —dos formas de entre todas las que existen de escribir metafóricamente, a varios niveles o de una forma paradigmática—, igual que lo maravilloso es una versión del modo *romance* de Frye? Digo «tal como lo define Todorov» porque a lo constricciones que impone atañen clara y únicamente a lo fantástico puro: lo maravilloso, incluyendo *le merveilleux scientifique* (ciencia ficción) puede tender fácilmente hacia la alegoría codificada, igual que lo misterioso, y realmente toda la ficción «extraña» a la que se abre lo misterioso, tiende hacia un significado moral, al menos.

Generalizando, ¿no es lo fantástico puro con su ambigüedad absoluta una prefiguración (histórica) de muchos textos modernos (no-fantásticos), que pueden leerse a distintos niveles, con frecuencia además paradójicamente contradictorios, y que, por tanto, serían todos desarrollos modernos de la alegoría medieval?

¿No es la propia condición que define el género puro (o elemento evanescente) una mera manifestación particular (histórica) de un rasgo más general (al menos dos lecturas contradictorias) que puede y quizá deba encontrarse en toda narración sofisticada (compleja) en cualquier momento, con distinto grado de predominio y distintos tipos de manifestación según el período de que se trate?

Esto, como digo, es una cuestión de matiz respecto a las constricciones postuladas por Todorov y no un punto de desacuerdo. Apruebo las definiciones de género, por muy teóricas que sean, que excluyen aparentemente toda idea de contaminación o, para usar un término menos peyorativo, de flexibilidad. Pero en esto creo que estaría de acuerdo Todorov en líneas generales, sobre todo porque no existe esa exclusión aparente en su definición básica del género: lo fantástico puro que él propone es un modelo teórico que se encuentra con mayor o menor predominio en un conjunto determinado de géneros históricos.

V. CONCLUSIÓN GENERAL

Cualquiera que sea el valor de estas observaciones, la aportación de Todorov es importante precisamente porque plantea, de manera urgente y clara, la diferencia radical que existe entre teoría y crítica. El hecho de que la poética moderna pretenda ser o llegar a convertirse en una ciencia, aunque maneje productos culturales, no invalida la distinción. Ha resultado importante invertir el proceso tradicional no científico que consiste en ir acumulando hechos a la espera de que surja algún principio general —que, con frecuencia en crítica literaria, sólo es válido para un texto concreto; ha resultado importante adoptar el método científico de postular primero una hipótesis, un punto de vista (un modelo), a través del cual puedan observarse los fe-

nómenos. Y si la dificultad radica en el hecho de que, por importante que sea el modelo, siempre debe quedar en nuestras mentes la absoluta flexibilidad de los fenómenos (sobre todo los fenómenos culturales), esta flexibilidad no puede, sin embargo, confundirnos respecto a la naturaleza abstracta del modelo. La postura de Todorov, y la de muchos estructuralistas, consiste en postular y defender el modelo como tal; cada fenómeno histórico representa así una versión en la que se manifiesta el modelo, con divergencias particulares que podríamos denominar mezclas de categorías, una cuestión de predominios. Al teórico le corresponde la tarea de elaborar los modelos. Al crítico la de analizar las divergencias y los predominios. El hecho de que a veces ambos sean, como Todorov, una misma y única persona hace que la empresa resulte difícil, aunque no imposible, a la hora de desenredar uno y otro aspecto. El hecho contrario, que se trate de personas muy diferentes, el crítico negándose a entender la teoría y el teórico rechazando el análisis empírico, es mucho más grave.

REFERENCIAS

- BROOKE-ROSE, C. (1981), *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COGHI, Nevil (1944), «The Pardon of Piess Ploroman», *The British Academy Lecture. Proceeding of The British Academy*.
- FRYE, N. (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton Univ. Press. Trad. esp.: *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- GREIMAS, A. J. (1970), *Du Sens*, París, Seuil, Trad. esp.: *Sobre el sentido*, Madrid, Fragua.
- LEVI-STRAUSS, C. (1967), *Structural Anthropology*, Garden City (N.Y.), Trad. del francés *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958. Trad. cast.: *Antropología estructural*, México, FCE.
- RIMMON, S. (1977), *The concept of ambiguity—the example of James*, Chicago, Chicago University Press.
- SARRAUTE, N. (1956), *L'Ère du soupçon*, París, Gallimard. Trad. ingl.: *Tropisms and the age of suspicion*, Londres, 1963.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil. Trad. ingl.: *The fantastic. A structural approach to a literary genre*, Press of the Case Western Reserve University, 1973; 1975 en *Cornell Paperback*. Trad. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires edit.

ORDEN SIN FRONTERAS: ÚLTIMAS CONTRIBUCIONES A LA TEORÍA DEL GÉNERO EN LOS PAÍSES DE HABLA INGLESA

PAUL HERNADI
Universidad de Santa Bárbara (California)

Pace Croce, toda crítica literaria lleva consigo alguna consideración de género. Hay, desde luego, formas más o menos explícitas de generalizar acerca de los textos individuales. El amigo abogado que me dijo la otra noche que le había gustado más una novela de éxito, ligeramente rosa, que un volumen anterior de poemas humorísticos del mismo autor, difícilmente se consideraría a sí mismo un crítico del género. Con todo, su comentario casual sirvió para dar fe de la utilidad para su disertación de conceptos genéricos tales como novela, poema, rosa, humorístico, quizá incluso *de éxito*, y sus distintas combinaciones. En efecto, tengo serias dudas de si el más firme creyente en la unidad de algunas o de todas las obras de literatura podría probar su argumentación sin refutarla simultáneamente. Después de todo, tendría que describir las características de aquellos textos supuestamente inclasificables indicando por ello lo que, como clase, tienen en común. Siendo éste el caso, la pregunta fundamental no es si se pueden clasificar las obras literarias, sino si se deben clasificar (y si es así, con qué finalidad).

Muchos críticos del siglo xx parecen convencidos de que el estudio de los géneros es útil principalmente como ayuda para entender cómo las obras concretas llegan a escribirse y tienden a leerse por parte de escritores y lectores

Título original: «Order without Borders: Recent genre theory in the English-speaking countries», en JOSEPH P. STRELKA (ed.), *Theories of Literary Genre*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1978, págs. 192-208. Traducción de Eugenio Contreras. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y del editor.