

de una tradición genérica más o menos autopropulsada<sup>21</sup>. Además, es probable que se dedique un esfuerzo considerable en la teoría literaria de las próximas décadas a la correlación de algunos de sus conceptos del género con los de otros importantes críticos, antiguos y modernos. Una importante razón para esto estriba, creo yo, en la frecuencia con que Frye consigue hacernos ver las tradiciones y afinidades genéricas como fuerzas interdependientes en lo que a él le gusta llamar el «universo literario» (pág. 122).

## GÉNERO Y CANON LITERARIO

ALASTAIR FOWLER  
*Universidad de Edimburgo*

### I. CÁNONES DE LITERATURA

La literatura sobre la que ejercemos la crítica y sobre la que teorizamos no es nunca la totalidad. Todo lo más, hablamos sobre subconjuntos considerables de escritores y escritos del pasado. Este campo limitado es el canon literario generalmente aceptado. Alguien ha argüido que, en gran medida, sucede lo mismo con las obras individuales: que una cierta elasticidad en el modelo literario nos permite, bien atender pequeñas muestras, bien a más amplias tradiciones y agrupamientos, en los cuales la obra en su sentido unitario no pasa de ser un mero constituyente. Esto puede ser cierto en parte, si bien queda mucho por decir con respecto a la integridad del modelo en sí. Pero, aun- que ello es posible, pocos discutirán la elasticidad de la *literatura*. El canon literario varía obviamente —y también de manera no tan obvia— de época en época y de un lector a otro. La *Dama Mudanza* que produce estos cambios maravillosos ha sido identificada a menudo con la moda. Isaac D'Israeli, uno de los primeros en proponer esta perspectiva, aducía que «Prosa y verso se han regido por el mismo capricho que corta nuestros trajes y ladea nuestros sombreros», y concluyó su ensayo sobre las modas literarias afirmando que «tiempos distintos, pues, se rigen por gustos diferentes. Lo que causa una fuerte impresión al público en un momento, deja de interesarle en otro... y cada época, en literatura moderna, podría, quizás, admitir una nueva calificación, dividiéndola en sus períodos de litera-

<sup>21</sup> Dos ejemplos bastan: GRAHAM G. HOUGH, *A Preface to the Faerie Queene* (Londres, 1962) y ROBERT SCHOLLES, «Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre», *Novela* 2 (1969). El atractivo de los conceptos genéricos de Frye fuera de los límites de la crítica literaria viene demostrado de modo persuasivo en HAYDEN WHITE, *Metahistory* (Baltimore, 1973).

tura de moda»<sup>1</sup>. Ahora bien, la afirmación de que es la moda quien rige, no se puede contradecir fácilmente. Un cierto deseo de novedad, que no deberíamos subestimar, tiene mucho que ver con el gusto por las formas literarias. No obstante, el «gusto» es algo más que una moda y no debería subordinarse a leyes triviales de circunstancias. Pero, para reconocer el gusto por lo que es, necesitamos al menos entrever su implicación en procesos diversos, muchos de ellos aparentemente desconectados por completo de la literatura. Su variedad, que es el tema del estimulante ensayo de Kellett *The Whirligig of Taste* [*Los vaivenes del gusto*], exige un estudio detallado. En el presente artículo consideraré únicamente un determinante, el género.

Tan pronto como se piensa en el género en relación con el gusto, uno se sorprende al ver cuántos casos de modas caducas, citados por D'Israeli, se describen en términos de género o de modo: «la brillante era de los temas epigramáticos», «otra época fue inundada por un millón de sonetos», «una era de épica», «sueño» (es decir, visión en sueños), «sátiras», «novela» «tragedias», «comedias». De hecho, los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas.

Sin embargo, a menudo se dice del canon oficial que es bastante estable, si no «totalmente coherente». Y la idea de canon ciertamente implica una colección de obras que sean consideradas en exclusiva como el «completo» (al menos durante un tiempo). Con todo, ni siquiera al canon bíblico se llegó, sino tras muchas vicisitudes y a lo largo de un período de muchos siglos. En cada etapa se fijaba categóricamente (si bien sujeto a cambiantes subrayados, provenientes de los concilios, las distintas confesiones, las sectas o los individuos); y cuando se amplió o se redujo, el nuevo canon fue, también, definitivo. Por otra parte, los libros canónicos de las Escrituras no son meramente auténticos, sino también dotados de autoridad. Este sentido normativo ha incitado una extensión del término a la literatura secular. Así, Curtius nos habla de «la formación del canon

en literatura [que] debe siempre proceder a una selección de clásicos» y que ella misma se encarna en listas de autores, elencos de obras, historias de la literatura, y cánones del gusto.

El canon vigente establece límites fijos para nuestra comprensión de la literatura, en varios sentidos. El CANON OFICIAL se institucionaliza mediante la educación, el patrocinio, y el periodismo. Pero cada individuo tiene también su CANON PERSONAL, obras que ha tenido ocasión de conocer y valorar. Estos dos conjuntos no mantienen una simple relación de inclusión. La mayoría de nosotros fracasamos en su respuesta a algunos clásicos oficiales: por otra parte, a causa de un juicio superior o como beneficio del saber, tenemos la facultad de extender provechosamente el canon socialmente determinado. Podemos partir de él, es decir, seguir cauces que no sean meramente excéntricos: bien sea hallando mérito en una obra experimental o revalorizando una ignorada. En este punto, las traducciones de obras tempranas de literaturas de otros pueblos ejercen, obviamente, una función considerable (las de Petrarca por Wyatt, Chaucer por Dryden, Dante por Cary). La introducción de elementos del arte popular ejerce también una influencia vital. De esta manera, la balada narrativa, tras siglos de firme pertenencia al canon popular y de exclusión del canon literario, atrajo el interés del imparcial Gray y obtuvo tratamiento de arte de la mano de Wordsworth y Coleridge.

El canon literario, en su más amplio sentido, comprende el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive. Pero gran parte de este CANON POTENCIAL permanece inaccesible, debido, por ejemplo, a la escasez de documentos, que sólo se pueden hallar confinados en grandes bibliotecas. Hay, pues, un CANON ACCESIBLE más limitado. Este es mucho más reducido de lo que la *New Cambridge Bibliography of English Literature* [Nueva Bibliografía de Cambridge de Literatura Inglesa] podría sugerir<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> B. FABIAN y SIEGFRIED J. SCHMIDT llaman la atención, acertadamente, sobre el «efecto eminentemente canónico» de las Bibliografías de Cambridge: vid. «Problems of Empirical Research in Literary History» de Schmidt, traducido por Peter Heath, *New Literary History*, 8.

<sup>1</sup> ISAAC D'ISRAELI, «Literary Fashions», *Curiosities of Literature* (London, 1971).

Ciertas limitaciones prácticas actúan de diversas maneras, pudiendo potenciarse mutuamente. Las más directas son los límites a la publicación: Traherne (1637-74) difícilmente pudo convertirse en canon hasta que sus obras principales fueron «descubiertas» (1896-97) e impresas (1903, 1908). E incluso para un novelista con un número tan amplio de lectores como Trollope, las obras canónicas (en el sentido expresado) no pueden extenderse más allá de aquellas que han sido recientemente reimpresas. De manera similar, diversas contingencias en la transmisión de manuscritos han perfilado el canon medieval: la edición en rústica y la recopilación en antologías limita aún más el canon accesible para algunos grupos sociales: y el canon bibliográfico influye, de forma insospechada, en la literatura disponible incluso para los estudiosos<sup>3</sup>. En las artes representables, la accesibilidad es particularmente restringida. ¿Quién puede decirnos cuántas piezas Jacobeanas no sean, tal vez, mejores que las pocas que han sido puestas en escena? Revivir piezas olvidadas es tan difícil y costoso que incluso tentativas de «censura inversa» con patrocinio estatal no han servido para contrarrestar la competitiva reducción de la tradición teatral a un repertorio de media docena de géneros. Al igual que la censura restrictiva, que ha limitado, a veces drásticamente, el canon literario —hasta el punto de prohibir al menos los ejemplares contemporáneos de géneros enteros, como la sátira<sup>4</sup>—.

Sobre este canon accesible se han ejercido con frecuen-

No. 2 (1977), 218. Pero es difícil saber qué otra cosa podrían haber esperimentado: cualquier bibliografía está sujeta a ejercer tal influencia por el metro hecho de existir.

<sup>3</sup> Vid. J. CARTER, *Taste and Technique in Book Collecting* (Cambridge, 1948), págs. 60 y ss. sobre el efecto de la bibliofilia. CLAUDIO GUILLEN, *Literature as System* (Princeton, 1971), págs. 398-99, aborda la influencia de las antologías, un tema sobre el que aún está por escribirse una obra fundamental.

<sup>4</sup> Para el período anterior, vid. F. S. SIEBERT, *Freedom of the Press in England, 1476-1776* (Urbana, Illinois, 1952), y (sobre la Inquisición) *Erasmus Newsletter*, 8 (1976), 5; para el más moderno, SAMUEL HYNES, *The Edwardian Turn of Mind* (Princeton, 1968), y DONALD THOMAS, *A Long Time Burning* (New York, 1969). Hay un ataque precoz a la censura en los puestos de venta de libros en A. T. QUILLER-COUCH, *Adventures in Criticism* (New York, 1896), págs. 279 y ss.

cia nuevas preferencias sistemáticas, conducentes a CÁNONES SELECTIVOS. Los cánones selectivos con mayor fuerza institucional son los elencos formales, cuya influencia ha sido reconocida por largo tiempo, y tratada en estudios tales como el de R. R. Bolgar *The Classical Heritage and Its Beneficiaries* [El Legado Clásico y sus Beneficiarios]. Pero, la reacción contra un elenco oficial puede desembocar en un elenco «alternativo», igualmente estricto, pero menos examinado por los historiadores literarios hasta poco antes. Y siempre hay un elenco más breve, que cambia más rápidamente, que pasa casi inadvertido y que consta de pasajes que son familiares, interesantes y accesibles en el más amplio sentido. Tales selecciones responden, de una u otra manera, al CANON CRÍTICO. Pero éste es sorprendentemente reducido. Para la mayoría de los críticos, sin duda, la literatura a la que se refieren en sus obras no es la que aparece en las listas bibliográficas, sino las áreas de interés mucho más limitadas, marcadas por reiteradas discusiones en los periódicos —particularmente aquellos que, como *Scrutiny*, cobran influencia—. De este canon quedan excluidos innumerables autores dignos de consideración. Por ejemplo, los quince primeros volúmenes anuales de *Essays in Criticism* (1950-65) no contenían un sólo artículo sobre Vaughan, Traherne, Cotton, Diaper, Smart, Clare o De la Mare. De hecho, el *NCBEL* (*New Cambridge Bibliography of English Literature*) no registra crítica alguna sobre Cotton desde 1938. E incluso con respecto a los escritores canónicos, los críticos convienen fácilmente en operar, por lo general, sobre un camino trillado —*Piers Plowman* 18, *Bower of Bliss* de Spenser, *Achitophel* de Dryden y similares— los mejores pasajes, por supuesto.

Inevitablemente, las elecciones individuales subsiguientes a todas estas selecciones incluyen muy pocos escritos, aunque pueden extenderse por capricho del gusto personal, a marginados de poco tono como De la Mare. Debemos considerar afortunado el hecho de que la naturaleza genérica de la literatura sea tal, que permita el que las muestras soporten agrupamientos mucho más amplios, sin más que incorporar al canon los nuevos tipos que se presentan. Y ello porque sería difícil exagerar la relevancia del canon literario. Aparte de sus obvias exclusiones y limita-

ciones, ejerce una influencia positiva fundamental en virtud de su variedad y proporciones. Alcanzado a través de la interacción de muchas generaciones de lectores, constituye una imagen importante de integridad.

De los muchos factores que determinan nuestro canon literario, el género se encuentra sin duda entre los más decisivos. No sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género.

## II. JERARQUÍA GENÉRICA

Los géneros pueden mantener relaciones mutuas de clases diversas, tales como inclusión, combinación (tragicomedia), inversión (caballescía y pícaresca), contraste (soneto y epigrama). Una de las más activas es la jerárquica: relación con respecto a la altura del género. De esta manera, los críticos neoclásicos contemplaban la épica como más elevada que la pastoral. Cuando ambos géneros llegaban a yuxtaponerse, como en las geórgicas formales, la altura del estilo cambiaba en consonancia. No obstante, la altura era algo más que una cualidad retórica: su fuerza normativa es inequívoca. Desde finales del siglo dieciséis hasta principios del dieciocho, la épica imperó, no sólo como el más alto, sino como el mejor de todos los géneros: Webbe le denomina: «aquella parte principessa de la poesía»; Sidney, «la mejor y más consumada clase de poesía»; Mulgrave, «la obra más notable de la inteligencia humana» y Dryden, siguiendo a Boileau, nos dice que en la épica «la imaginación debe poner en juego su suprema gracia». En el extremo opuesto, la poesía amorosa y, en general, los poemas cortos ligeros, eran considerados como bajos. Defendiendo la poesía contra «la ligereza y la vo-

luptuosidad», Harrington escribe que «de todas las clases de poesía, la heroica es la menos infectada por ellas». Pero no podía decir lo mismo de «la pastoril con el soneto o el epigrama». Sin duda, «sonetista» había de convertirse en un término de menosprecio aplicable a poetas menores —como en «algún sonetista de Hackny\* muerto de hambre», de Pope<sup>7</sup>—. A finales del siglo diecisiete, el epigrama llegó a ser el más bajo de todos: «el desecho de la poesía». Dryden critica a Tasso por incluir «toques de epigrama» en su *Gerusalemme Liberata*, «que no sólo están por debajo de la dignidad del verso heroico, sino que son contrarios a su naturaleza: Virgilio y Homero no tienen uno solo. Y aquellos que son culpables de tan pueril ambición en materia tan grave, están tan lejos de ser considerados como poetas heroicos que deben ser rebajados desde Homero hasta la *Anthologia*, desde Virgilio a los Epigramas de Marcial y Owen, y desde Spencer hasta Flecknoe; es decir, de la cumbre a lo más bajo de la poesía»<sup>8</sup>.

De tales afirmaciones, ha concluido Ralph Cohen que la jerarquía de los géneros «puede ser interpretada en términos de la inclusión de formas inferiores en otras superiores —el epigrama en la sátira, geórgica, épica; la oda en la épica; el soneto en el drama; el proverbio en todas las formas preceptivas»<sup>9</sup>—. Y, ciertamente, el principio de inclusión fue muy debatido por los críticos renacentistas y neoclásicos. Se decía que la épica, el género más elevado, y, a la vez, norma para los demás, era también el más comprensivo. Así, Escalígero escribe:

En cada esfera, hay un cierto objeto oportuno y preminente, que puede servir de patrón para los demás; de modo que todos los restantes puedan referirse a él. Así, en el conjunto de la poesía, el género épico, en el que se

<sup>6</sup> *Elizabethan Critical Essays*, ed. Smith, II, 209.

<sup>7</sup> ALEXANDER POPE, *And Essay on Criticism*, I, 419.

<sup>8</sup> EDWARD PHILLIPS. Vid. *Critical Essays*, ed. Spingarn, II, 266.

<sup>9</sup> *A Discourse Concerning Satire*, en «*Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*», ed. George Watson (London, 1962), II, 82.

<sup>10</sup> «On the Interrelations of Eighteenth-Century Literary Forms», en *New Approaches to Eighteenth-Century Literature*, ed. Philip Harth (New York, 1974), págs. 35-36.

\* Suburbio de Londres. [N. del T.].

<sup>5</sup> *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. G. Smith (London, 1904), I, 255; *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones y J. Van Dorsten (Oxford, 1973), pág. 98, de ahora en adelante citado como *Defence of Poesy*; *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn (Oxford, 1908-9), II, 295; JOHN DRYDEN, *The Art of Poetry*, I, 590, en *The Poems of John Dryden*, ed. James Kinsley (Oxford, 1958), I, 348.

relatan la naturaleza, vida y acciones de los héroes, parece ser el principal. Las restantes partes de la poesía se rigen de acuerdo con sus reglas. Puesto que estas partes existen en gran variedad... deberemos tomar de la majestad de la épica leyes elevadas y universales, de modo que su contenido pueda acomodarse, en consonancia con las naturalezas de las diferentes formas de cada una<sup>11</sup>.

Sin embargo, sería difícil aplicar este principio a otros tipos comprensivos, o extenderlo universalmente a todas las formas cortas. Podrían encontrarse un soneto o dos en una comedia, aquí y allá, pero no hay teoría que se pueda haber basado en casos tan excepcionales. La doctrina renacentista de la inclusión se vió acosada, de hecho, por comentarios que es preciso desentrañar. Cohen remonta la idea acertadamente a *Poética* 26, una discusión sobre si la épica o la tragedia es la forma más elevada de imitación. Pero Aristóteles prefirió la tragedia (no la épica) por incluir elementos de otra clase diferente: a saber, el uso de elementos adicionales de representación, espectáculo y música. No dijo nada que implicase que la tragedia pudiese contener elementos épicos insertos.

En la teoría épica renacentista, sin embargo, con frecuencia parecen estarse debatiendo estructuras insertas; y, a veces, así es. La épica puede realmente contener formas insertas. Pero, incluso en este extremo, la confusión de términos puede engañarnos. Cuando Minturno llama al epigrama «particella dell'Epica Poesía», no tiene nada que ver con la inclusión de epigramas en la épica<sup>12</sup>. Aquí *épica* se refiere a uno de los tres amplios modos de presentación:

<sup>11</sup> J. C. ESCALÍGERO, *Poetics libri septem* (Lyons, 1561), 144. 1a. Guillén (pág. 404) es extremadamente injusto con Escalígero, al compararle desfavorablemente con Minturno, y negando que hiciese ningún «intento de ajustar los sistemas tradicionales a las obras maestras de su propia época». De hecho, aunque Escalígero está interesado principalmente en los antiguos autores paradigmáticos, siente también un vivo interés por las nuevas formas genéricas. Así, por ejemplo, atrae la atención hacia los logros de «magnus vis Sanazarus» a este respecto (150. 1a), y puede pretender con justicia haber ampliado la temática de la poesía pastoril.

<sup>12</sup> Como queda claro en lo que sigue: «Épica Poesía, a cui non lá mestiere ne canto, ne rappresentatione». Vid. ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO, *L'Arte Poetica* (Venecia, 1564), pág. 281.

«¿Cuántas partes, pues, tiene la poesía? —Hablando en general, tres: uno llamado *épica*, el segundo dramático [*scenical*], y el tercero mélico o lírico, como se prefiera»<sup>13</sup>. Las *partí* —ese término que abarca, asombrosamente, todo propósito, y sin el cuál la teoría literaria renacentista habría sido imposible— de Minturno, significan aquí algo rigurosamente equivalente a «categorías de representación», o divisiones de acuerdo con el modo de presentación. En cualquier otro lugar, sin embargo, como en la *Defence* de Sidney, «partes» puede referirse a géneros, ya sean tipos o modos: «partes, tipos, o especies (como se quieran calificar)»<sup>14</sup>. La teoría italiana puede haber sido malinterpretada por una confusión de términos. En cualquier caso, era perfectamente comprensible el considerar a los epigramas laudatorios elevados como heroicos, en lo que se refiere al modo. Pero, ¿qué debemos pensar cuando Dryden, que conocía tan bien como Herrick que *Cooper's Hill* era un poema prospectivo, geórgico o descriptivo, escribe «Esta dulzura de la poesía lírica de Mr. Waller se continuó después en la épica por Sir John Denham, en su *Cooper's Hill*, un poema que, su Señoría lo sabe, por la majestad de su estilo es, y será siempre, el modelo exacto de la obra bien hecha?»<sup>15</sup>. El sentido primordial de «épica» aquí (confundido por los comentaristas y no incluido en el OED\*) es simplemente *genus mixtum*, es decir, ni pura narración ni diálogo, ni lírica ni drama<sup>16</sup>. Pero un sentido secundario de modo, sin duda da color al pasaje, como sugiere el término «majestad». De manera similar, cuando Dryden habla de «poesía heroica... de la que la sátira es, sin duda, una especie», el contexto, en una discusión de *Georgicas* 4 nos indica que se refiere a una mezcla de modos<sup>17</sup>. El pasaje virgiliano muestra un tinte heroico local: «he aquí la majestad de lo heroicos. Dryden no quiere decir que la épica como tipo «incluya» el tipo satírico. Quizá porque «los tér-

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 3. Con respecto a la épica en el sentido de *genus mixtum* cf. la clasificación de Diomedes, más adelante pág. 106.

<sup>14</sup> *Defence of Poesy*, pág. 94.

<sup>15</sup> *Critical Essays*, ed. Watson, I, 7.

<sup>16</sup> La clasificación popularizada por Diomedes.

<sup>17</sup> *Critical Essays*, ed. Watson, II, 149.

\* Oxford English Dictionary [N. del T].

sólo por los teóricos del género. En cambio, con frecuencia relacionan también unos pocos géneros principales. Estos catálogos sumarios se refieren en su mayoría a géneros susceptibles de extensión más allá de sus formas externas originarias: aquellos géneros, de hecho, que dieron origen a lo que deberíamos llamar modos: géneros familiares, rápidamente reconocidos al leer, mencionados con frecuencia por la crítica. En cuanto géneros valorados con mayor frecuencia, pueden estar ordenados, en parte, por categoría, de acuerdo con su valor. Un ejemplo típico, con la épica situada en primer lugar, es la relación propuesta por Edward Phillips (1675) de categorías (o «tipos») «en alguna de las cuales toda la variedad de estilos poéticos está incluida de una u otra manera»: épica, dramática, lírica, elegíaca, epocnética, bucólica, epigrama. La frase «de una u otra forma» refleja la conciencia de Phillips de la heterogeneidad del paradigma tradicional, en el cual «lírica», «epocnética» (es decir, epiónica) y «elegíaca» no tenían fuerza de modos<sup>20</sup>. El paradigma derivó fundamentalmente de las antiguas autoridades, particularmente Cicerón, Horacio, Quintiliano, y el gramático del siglo cuarto, Diomedes<sup>21</sup>. Podemos comprenderlo mejor comparando alguna de las variantes ampliamente difundidas por la crítica antigua y neoclásica (ver Tabla)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Prefacio a *Theatrum Poetarum*, en *Critical Essays*, ed. Spingarn, II, 266; discutido en COHEN, «On the Interrelations», pág. 36. Sobre el verso epiónico vid. Escalígero pág. 67.

<sup>21</sup> Vid. GUILLÉN, págs. 403 y ss.; E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, traducido por Willard R. Trask (New York, 1953), págs. 440 y ss.; CHARLES TRINKAUS, «The Unknown Quattrocento Poetics of Bartolommeo della Fonte», *Studies in the Renaissance*, 13 (1966), 87.

<sup>22</sup> CICERÓN, *De opt. gen. oral.*, I. 1. HORACIO, *Arts Poetica*, 73-98; donde la secuencia puede estar determinada por consideraciones métricas más que por cualquier principio jerárquico de ordenación. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, 10. 1. 46-100; la secuencia usada al considerar autores griegos. La serie latina invierte el orden de tragedia y comedia, y omite la pastoral. Quintiliano observa ya un cambio en el yámbico, al que no sigue considerando como una forma completamente independiente de composición (para más detalles vid. Guillén, págs. 399 y ss.). Puesto que Quintiliano cambia inmediatamente de parecer para considerar autores de historia y otros géneros «extraliterarios», el paradigma no es para él un canon cerrado. La misma observación se podría hacer

minos «tipos», «especies», «formas» y «géneros» se usan indistintamente» en el artículo de Cohen, la teoría neoclásica de los géneros resulta aparentemente más contradictoria de lo que en realidad era; aunque, ciertamente, ello sería difícil<sup>18</sup>.

Hallando una contradicción entre su principio de inclusión y «el carácter distintivo de los tipos», Cohen se ve abocado a negar el último (pág. 35). Ahora bien, sería ciertamente difícil perfilar un código que comprendiera los géneros de modo que todos los críticos renacentistas y neoclásicos lo hubiesen admitido. Pero el teórico de los géneros mutables no está obligado a producir ningún sistema de este tipo. Y si los primeros críticos del género estudieron a veces confundidos al formular conceptos de modo, lo que surgió por primera vez en el Renacimiento, ello no es razón para dudar de la existencia de repertorios distintivos de géneros. Estos repertorios podrían ser poco comprendidos, y aun así, funcionar lo suficientemente bien como para que los géneros sean reconocidos adecuadamente. Deberíamos contemplar, con visión retrospectiva, el momento en que las «especies» fueron desconcertantemente incluidas dentro de especies, como una tentativa prometedora de organizar los tipos en relación a los modos principales. Cohen tiene seguramente razón al llamar la atención sobre la organización de estos modos en una jerarquía «interrelacionada» conforme a su altura. Incluso en este dominio limitado, sería difícil sostener que siempre existió una sola jerarquía. Pero muchas relaciones de altura habrían sido admitidas. De la misma manera que diversos observadores del arco iris pueden coincidir en que rojo y violeta (o colores como estos) son opuestos, aunque dividan el espectro de diferente manera<sup>19</sup>.

Al considerar teorías primitivas del género, hemos de distinguir entre extensas relaciones sistemáticas y breves panorámicas. Escalígero, Minturno, y otros, describen cientos de géneros y subgéneros, algunos de ellos conocidos tan

<sup>18</sup> COHEN, «On the Interrelations», pág. 37, n. 12.

<sup>19</sup> Sobre la jerarquía de los géneros en las artes visuales, vid. MICHAEL FRIED, «Toward a Supreme Fiction», *New Literary History*, 6, No. 3 (1975), 543-65.

*Paradigma de los principales géneros\**

CICERÓN: tragedia, comedia, épica, mélica, ditirámbica.

HORACIO: heroica, elegíaca, yámbica, lírica, cómica y trágica (satírica).

QUINTILIANO: épica, pastoril, elegía, sátira, yámbica, lírica, comedia, tragedia.

DIOMEDES: *genus commune*: heroica, lírica; *genus enarrativum*: preceptiva, histórica, didáctica; *genus dramaticum*: trágica, cómica, satírica, mímica.

SIDNEY (1583): heroica, lírica, trágica, cómica, satírica, yámbica, elegíaca, pastoril.

HARINGTON (1591): heroica, trágica, cómica, satírica, elegíaca, amatoria (pastoril, soneto, epigrama).

MERES (1598): heroica, lírica, trágica, cómica, satírica, yámbica, elegíaca, pastoril (epigrama).

PHILLIPS (1675): épica, dramática, lírica, elegíaca, epocética bucólica, epigrama.

EL BOILEAU DE DRYDEN ([1674] 1683): épica, tragedia, sátira, epigrama, oda, elegía, pastoril.

de Dionysius Halicarnassus, por ejemplo, Diomedes (ver más a fondo en Curtius, pág. 440) relaciona las siguientes especies de *genus enarrativum* (*exegetikon vel apangeltikon*, es decir, interpretativo, descriptivo o narrativo): *angelitike* (preceptivo); *historike* (narrativo, genealógico, etc.); *didascalike* (didáctico). Al igual que en Aristóteles, el *genus commune* (*koinon vel mikton*) es el modo de presentación en el que ambos, poeta y personajes, hablan. *Defence of Poesy*, pág. 81: «Los más notables son el heroico, lírico, trágico, cómico, satírico, yámbico, elegíaco, pastoral, y otros varios, de los cuales algunos se califican de acuerdo con el asunto del que tratan, otros por el tipo de verso en el que prefieren escribir». Conforme a la revisión más amplia de «los tipos especiales» de poesía en las páginas 94 y ss., queda claro que por «elegía» Sidney entiende «elegía de lamentación». HARINGTON, *A Brief Apology*, en *Elizabethan Critical Essays*, ed. Smith, II, 209-10, donde el deseo de defenderse contra la acusación de obscenidad puede haber influido en la ordenación de los géneros. «Elegía de luto» nos demuestra que *elegía* se usa de forma similar a su sentido posterior, más que referirse a un metro elegíaco o incluir la elegía amatoria. MERES, *Palladis Tamia*, en *Elizabethan Critical Essays*, ed. Smith, II, 319. PHILLIPS prefacio a *Theatrum Poetarum*, en *Critical Essays*, ed. Spingarn, II, 266; DRYDEN, *The Art of Poetry*, en *The Poems of John Dryden*, I, 332-61.

\* Por comodidad de comparación, la secuencia (explícita o implícita) es, en algunos ejemplos, exactamente la inversa de la original.

Las listas de géneros están ordenadas conforme a diversos principios de articulación. Uno, particularmente claro en la influyente obra de Diomedes, dispone los géneros de acuerdo con el modo de presentarlos. En razón de este principio aristotélico, son, bien dramáticos (el autor no habla directamente), bien narrativos (sólo habla el autor), o mixtos (ambos, autor y personajes, hablan). Aunque se trata de un esquema analítico, los géneros, dentro de cada categoría conforme a su presentación, podrían ordenarse fácilmente por su valor (ej.: trágica, cómica). El esquema aristotélico da cuenta de la secuencia ininterrumpida trágico/cómico/satírico en Horacio, Harington y Meres. Explica la peculiar introducción de «dramático» en Phillips. Y, por supuesto, fundamenta las divisiones tripartidas de la literatura en Milton y muchos otros críticos<sup>23</sup>.

Conforme a otro principio, se ordenaron los géneros poéticos de acuerdo con sus formas de versificación. Este esquema, adoptado por Quintiliano y Horacio (cuyo tema ostensible en *Ars Poetica*, 11, 73-89 es la idoneidad de formas concretas de verso para temas diversos), explica el género yámbico en Meres. Pero, hacia 1598, la diferenciación métrica estaba en gran parte obsoleta, de modo que sus únicos ejemplos son Harvey y Stanyhurst. Análogamente, «lírica», que no debe confundirse con la acepción moderna del término, podía referirse a géneros que empleasen ciertas formas de verso o música (excluyendo así la poesía elegíaca, escrita para la flauta). Pero podía implicar también un principio de valoración, por el cual se prefería a los poetas líricos frente a los poetas mélicos<sup>24</sup>. La alta valoración de la lírica persistió en la supremacía de la oda durante el siglo diecisiete: así, Charles Cotton, en una epístola en verso a Brome, lamenta ser incapaz de componer una oda. El término *elegíaco*, de nuevo, fue tremendamen-

<sup>23</sup> *Reason of Church-Government*, en las *Complete Prose Works* de Milton (New Haven, 1953-), I, 813-16. No así, el esquema diferente de JACOPO MAZZONI en *Della difesa della «Commedia» di Dante*: vid. *Literary Criticism: Plato to Dryden*, ed. A. H. Gilbert (New York, Cincinnati, etc., 1940), pág. 382. Sobre el orden tripartido de los géneros vid. Guillén, págs. 390-419.

<sup>24</sup> Vid. GUILLÉN, págs. 400-401, y Cf. CURTIUS, pág. 441, sobre las seis *qualitates carminum* de Diomedes.

te ambiguo en el Renacimiento, significando «elegía del duelo» (Harington), elegía amorosa, o verso elegíaco. De este modo, lírica, eponeítica y elegíaca pueden ser categorías métricas para Phillips.

La combinación de diferentes principios de ordenación contribuyó a la flexibilidad y permitió una sorprendente amplitud de desarrollo. Sin embargo, pese al ingenioso conservadurismo de algunos como Meres, un cambio más radical era inevitable. Y cuando el paradigma que tanto tiempo había perdurado llegó a los comienzos del siglo dieciocho, se produjo una manifiesta confusión. Un historiador ha hablado de «colapso en todas las estructuras literarias convencionales». Pero la exageración de este aserto se hace patente en lo que sigue: «todos los tipos literarios menores incluidos comenzaron a desaparecer o a sufrir mutación hacia sus posibilidades más deformadas»<sup>25</sup>. De hecho, el soneto había dado paso al epigrama mucho antes. Cada género había estado experimentando mutación constantemente: tal cambio es continuo.

Esta mutabilidad normal nos indica que no deberíamos albergar la esperanza de comprender las variantes del paradigma modal en términos sincrónicos, sino únicamente en el contexto dinámico del desarrollo histórico-literario.

### III. CAMBIOS EN LA JERARQUÍA DE LOS GÉNEROS

La categoría asignada a la poesía pastoril ha sido cuestionable por mucho tiempo. Desde que alcanzó un nuevo status con Virgilio, su emplazamiento se hizo problemático. Diomedes quizá trató de establecer un compromiso considerando las Églogas 1 y 9 como *genus dramaticum*: a las demás las consideró, presumiblemente, como *genus commune*, la forma de presentación compuesta. Pero la poesía pastoril siguió siendo difícil de valorar, puesto que conforme al criterio métrico iba bien con la épica, mientras que en la *rola virgiliana* (que, a pesar de su nombre, se concibe normalmente como una jerarquía vertical) se estimaba como

<sup>25</sup> PETER HUGHES, «Restructuring Literary History: Implications for the Eighteenth Century», *New Literary History*, 8, No. 2 (1977), 265.

baja. En el Renacimiento, la poesía pastoril reclamó un lugar entre los ocho géneros paradigmáticos, como lo ilustran las listas de Sidney, Meres y Boileau. (También Harington incluye la pastoral con otras formas «amatorias» nuevas en su paradigma de seis géneros.) La pastoral era entonces una clase seria, susceptible de significado encubierto, que «podía incluir cualquier consideración sobre el mal y la paciencia»<sup>26</sup>. Pero, como ha señalado Cohen, el alcance de la pastoral se redujo posteriormente y su status descendió, hasta que las famosas observaciones de Johnson nos la muestran ya acabada, objeto de desprecio y aversión<sup>27</sup>.

La apreciación del epigrama es aún más variable. En las listas más antiguas, no aparece independiente, si bien, epigramas satíricos, como los de Arquiloco, nos habrían legado bajo forma yámbica<sup>28</sup>. Harington, que también lo compuso personalmente, sitúa el epigrama en su más baja categoría amatoria: «la pastoral con el soneto y el epigrama». Meres no puede dejar de considerarlo. Relaciona y ejemplifica las «ocho clases notables de poetas» tradicionales, añadiendo después un párrafo sobre el epigrama, en relación indeterminada con el resto. Phillips, de nuevo, reduce los géneros dramáticos a uno, en el que, notablemente, encuentra hueco para el epigrama. En Boileau y Dryden, el epigrama asciende al cuarto lugar. Tales promociones no fueron sino mero reconocimiento de los hechos, pues, a principios del siglo diecisiete, se presentó una notable elevación del epigrama al status de forma dominante. Rosmond Tuve estableció una relación entre el elevado número de poemas cortos del siglo dieciséis que no eran canciones y «el lento establecimiento de un público lector, más

<sup>26</sup> *Defence of Poesy*, pág. 95. Cf. PUTTENHAM, citado por COHEN, «On the Interrelations», pág. 39.

<sup>27</sup> Además del notorio rechazo de la poesía pastoril en conexión con «Lycidas» (SAMUEL JOHNSON, *Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (Oxford, 1905), I, 163-64), vid. Índice de Hill s. v. *Pastoral poetry: Johnson's contempt for it*. Las formas salientes son tratadas a menudo con acritud: se podría comparar con las opiniones del propio Johnson sobre la aliteración.

<sup>28</sup> Cuando SIDNEY (*Defence of Poesy*, pág. 95) se refiere a la poesía yámbica como amarga más que satírica, puede aludir a la inclusión de epigramas del tipo *fel* (amargo).



que oyente, a lo largo de cien años de imprenta»<sup>29</sup>. Se podría mencionar también el uso generalizado de la composición de epigramas en la enseñanza del latín. Etienne había publicado la *Anacreontea* en 1554 y la *Antología Planúdea* en 1556; bajo su influencia, el epigrama neo-latino se situó a la altura de la perfección y la brillantez, a comienzos del siglo diecisiete, cuando se hizo accesible la gran profusión de epigramas de la Antología Griega, mediante la copia del manuscrito Palatino y la publicación de la traducción latina de la Antología Planúdea, realizada por Grocio, en la coyuntura precisa para ejercer la máxima influencia sobre la poesía vernácula. Quizá la brevedad y la relativa libertad temática fueron apropiadas para un período de cambio rápido. En todo caso, el epigrama desplazó de inmediato a otras formas breves. (De haber vivido Waller, Herrick y otros epigramáticos, algunas décadas antes, muy bien podrían haber sido sonetistas.) Además, el epigrama ejerció una influencia formal profunda en otros tipos de composiciones. Las transformó en el modo para producir nuevas formas, como la ingeniosa y mordaz elegía amorosa que conocemos como Lírica Metafísica. Tuvo mucho que ver con el cultivo de los efectos de cierre en las series de pareados con pausa final. Y sirve de base, parcialmente, para la nueva concepción de los procesos poéticos en términos de ingenio.

Esta influencia modal tal vez sea la mejor garantía de su nueva situación en el paradigma de los géneros. Eso parece sugerir Boileau en su despectivo comentario (traducido fielmente por Dryden) sobre «The epigram, with little art composed» [«El epigrama, con poco arte compuesto»]. Se muestra crítico respecto a la «gracia» y se asusta de su popularidad que amenaza una regla dictatorial (uno sospecha, sin temor a dudas, que sitúa al epigrama el cuarto de siete géneros, en el puesto central, para subrayar formalmente su «soberanía»).

They overwhelmed Parnassus with their tide.

The madrigal at first was overcome,

<sup>29</sup> ROSEMOND TUVE, *Elisabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), pág. 242.

And the proud sonnet fell by the same doom;  
With these grave tragedy adorned her flights,  
And mournful elegy her funeral rites:

A hero never failed 'em on the stage,  
Without his point a lover durst not rage;  
The amorous shepherds took more care to prove  
True to their point, than faithful to their love.  
Each word, like Janus, had a double face:  
And prose, as well as verse allowed it place\*<sup>30</sup>

Boileau y Dryden escriben contra el recientemente elevado *status* del epigrama, intentando, con el apoyo de fuentes históricas seleccionadas, restaurar lo que ellos ven como auténtico sentido de la proporción: «La Razón afrontada»; pretenden, esperanzados, expulsar al fin las gracias de los temas serios: «nadie debería usarlas sin pudor, / Exceptuando el caso de su dispersión en el epigrama». Es un intento, típico del neoclasicismo, de contener la transformación de los géneros a base de afianzar los límites. Retrospectivamente, este intento se nos muestra como una aberración temporal de la crítica: las transformaciones, lejos de confundir la literatura, o de ser signos de ruptura, fueron algo normal.

En este mismo período, se pusieron de manifiesto otros cambios en el *status* de los géneros, incluyendo algunos cambios del paradigma modal. Donne y otros elevaron la elegía amorosa a una altura sin precedentes. Y en las postrimerías del siglo diecisiete, la sátira ascendió por encima de la posición central que había mantenido (con breves fluctuaciones) durante un siglo: Dryden, Pope, Swift y otros la consideraron apropiada para algunos de sus escritos más serios y ambiciosos. Si la transformación heroica de la sá-

<sup>30</sup> DRYDEN, *The Art of Poetry*, 11, 336-46, en *The Poems of John Dryden*, I, 341.

\* Inundaron el Parnaso con su marea. / El madrigal fue, al principio, bienvenido, / Y el orgulloso soneto cayó por el mismo sino; / con ellos la grave tragedia adornó sus velos, / y la lúgubre elegía sus funestos ritos: / Un héroe nunca les falló en la escena, / Sin su gracia, amante alguno osó enfurecerse; / Los amorosos pastores más se cuidaron de mostrarse / leales a su gracia, que fieles a su amor. / Cada palabra, cual Jano, tenía doble faz: / Y la prosa y el verso le cedieron lugar. [N. del T.]

tira en *Absalom and Achitophel* no lo prueba por completo, la posibilidad de un poema épico satírico tal como el *Dunciad* sin duda lo hace. Poco más tarde, según Joseph Warton, se leían mucho más las sátiras de Ariosto que el *Orlando Furioso*, y Churchill estaba mucho más en boga que Gray.<sup>31</sup>

El caso de las geórgicas es aún más sorprendente. Eitene y Sidney, quien compara a los escritores didácticos a «los pintores de inferior categoría», que «reproducen tan sólo las caras dispuestas ante ellos» y carecen de inventiva propia, habían dudado incluso de su derecho a algún *status* poético. A comienzos del siglo dieciocho, los críticos hablaban de la poesía didáctica como «inferior, únicamente, a la épica» si no igual a ella.<sup>32</sup> John Chalker ha escrito una historia de la geórgica formal inglesa instructiva y detallada, que no es preciso repetir aquí. Pero el cambio operado en la estima de la geórgica se incluye en un desarrollo más amplio de la literatura didáctica. Sidney se refirió generalmente a los escritores didácticos como: todos «los que tratan temas filosóficos, o morales, como Tirteo, Focílides, Catón, o naturales, como Lucrecio... o astronómicos como Manilio y Pontano; o históricos, como Lucano»; el tipo de los que «no siguen el curso de propia invención».<sup>33</sup> Aunque sus categorías rompen por completo con los límites entre verso y prosa, el pasaje sirve para recordarnos que el paradigma de los géneros se había convertido en efecto en un paradigma de los modos poéticos. Sin duda, la defensa de la literatura, en el período isabelino, fue, ante todo, una defensa de la literatura imaginativa o «poesía». Pero durante el siglo diecisiete, Bacon, Browne, y otros, desarrollaron de tal modo el ensayo y los tratados a modo de ensayo, que devolvieron los escritos sobre arqueología, geografía e historia al *status* que gozaron con an-

terioridad, durante el Renacimiento.<sup>34</sup> En la revalorización consiguiente, la geórgica y otras poesías didácticas ascendieron al más alto nivel de estimación. Hacia finales del siglo dieciocho, los modos didácticos no se encontraban ya realmente en esta posición. En su *An Essay on the Genius and Writings of Pope* [Ensayo sobre el genio y los escritos de Pope] (1756, 1782), Joseph Warton divide a los poetas ingleses en «cuatro clases o grados diferentes»: (1) «los sublimes y patéticos»; (2) «aquellos que poseyeron el auténtico genio poético en un grado más reducido, pero con un magnífico talento para la poesía moral, ética y panegírica»; (3) «hombres de ingenio, de gusto elegante, y viva imaginación para describir la vida familiar, pero no así las escenas poéticas más altas»; (4) meros versificadores, que incluyen, sin embargo, algunos como Sandys y Fairfax. Tras haber examinado detenidamente las obras de Pope, Warton concluye que «la mayor parte de ellas son de tipo didáctico, satírico o moral, y, en consecuencia, no de la especie más poética de poesía;... la imaginación no era su talento predominantemente». Puede parecer que esto es algo grotescamente predecible y que demuestra los límites de la evaluación mediante clasificación.<sup>35</sup> Pero el propósito de Warton, más sutil, era descubrir lo que de auténtica poesía (imaginación) podría haber en las mejores obras didácticas y satíricas de un escritor al que admiraba sinceramente. Y, en la difícil tarea de valorar la principal realización del pasado reciente, acierta plenamente; Pope queda situado «junto a Milton y justo por encima de Dryden».<sup>36</sup> Johnson puede dar la impresión de haber rebajado a Warton cuando escribió: «Limitar la poesía por una definición nos mostrará únicamente la estrechez del que define, aunque una definición que excluya a Pope no se hará con facilidad».<sup>37</sup> Pero la

<sup>34</sup> Cf. ROSALIE L. COLLE, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, ed. Barbara K. Lewalski (Berkeley, Los Angeles, y London, 1973), págs. 86-87.

<sup>35</sup> Este enfoque es adoptado por Lawrence Lipking en un importante estudio, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970), págs. 365-66. Para el pasaje de Warton, vid. Elledge, II, 719-20.

<sup>36</sup> *Eighteenth-Century Critical Essays*, ed. Elledge, II, 762.

<sup>37</sup> *Lives*, ed. Hill, III, 251.

<sup>31</sup> *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, en *Eighteenth-Century Critical Essays*, ed. S. Elledge (Ithaca, 1961), II, 718, 763. Sobre el *Dunciad* como auténtica épica, vid. AUBREY WILLIAMS, *Pope's "Dunciad": A Study of its Meaning* (Baton Rouge, 1955), págs. 131 y ss.

<sup>32</sup> Vid. COHEN, «On the Interrelations», págs. 39-40, en las que se cita a Addison y Tickell.

<sup>33</sup> *Defence of Poesy*, pág. 80.

baja en la reputación de Pope continuó. Además, la propia estimación de la literatura didáctica, por parte de Johnson, parece poco diferente: «En un poema didáctico, sólo cabe esperar novedad en los ornamentos e ilustraciones». Admira los adornos del *Essay on Man* [Ensayo sobre el hombre], pero considera la moralidad metafísica como tema «quizá no muy apropiado para la poesía». En cuanto al ensayo, lo sitúa por debajo de lo que cabría esperar de un ensayista —«una pieza irregular y confusa; no una composición uniforme y ordenada»<sup>38</sup>—. Esto, después de la publicación de los *Essays* de Hume.

El influyente Hugh Blair adoptó una visión restrictiva similar respecto a la literatura didáctica. Encuentra en Addison numerosos ejemplos de «el grado más alto, correcto y ornamentado del modo llano». Sin embargo, a pesar de ser «el ejemplo más perfecto en inglés», carece de «fuerza y precisión, lo que hace que su modo, aunque perfectamente oportuno para ensayos tales como los que escribe en el *Speator*, no sea del todo un modelo apropiado para cualquiera de los tipos de composición más altos y elaborados»<sup>39</sup>. Las epístolas didácticas «rara vez admiten gran elevación»; y la poesía didáctica, sin el sustento de «las elevadas bellezas de la descripción y el lenguaje poético», agrada por la vigorosa concisión y el vivo ingenio, que «las más elevadas especies de poesía» escasamente admiten. Aquí, los niveles de estilo y valor están íntimamente asociados: sin duda, Blair considera que, en el entusiasmo, el ardor, la fuerza y la profusión de genio poético, Dryden, aunque mucho menos correcto como escritor [que Pope], parece haber sido superior a él»<sup>40</sup>. Pope era menos eminente en «las partes más sublimes de la poesía». El nuevo valor atribuido a la descripción es bastante sorprendente.

En su *Preface* de 1815, Wordsworth relaciona seis modos «en el siguiente orden»: narrativo, dramático, lírico, *idyllium*, didáctico, y sátira filosófica. Es un esquema que nos muestra perspectiva y discernimiento de las formas

emergentes. Mientras la geórgica formal cae dentro de la categoría didáctica, la poesía descriptiva presenta un nuevo, amplio modo, el *idyllium* «descriptivo ante todo, bien de los procesos y apariencias de la naturaleza externa, como las *Seasons* de Thomson; o de caracteres, modales y sentimientos». La «epístola apasionada» se considera ahora como «una especie de monodrama», como en anticipación al desarrollo de la lírica dramática.

Las numerosas y complejas transformaciones de los géneros a lo largo del siglo diecinueve no se prestan a un tratamiento breve y esquemático. Pero algunas líneas principales se destacan, incluso en ese período. Cuando Wordsworth incluyó en su modo narrativo «esa estimada producción de nuestros días, la novela métrica» —aludiendo tal vez a Crabbe o a Scott<sup>41</sup>— difícilmente podía haber previsto por completo cuán lejos habría de transmutar la literatura las formas novelísticas durante el siglo siguiente. En esa época, de la que estamos adquiriendo conciencia histórica en nuestros días, varios tipos de novelas llegaron a acaparar progresivamente el interés de los críticos y la expectación de los lectores. El modo novelístico se abrió camino, de hecho, hasta la posición más alta en la jerarquía de los géneros. Sería, por supuesto, difícil construir un paradigma sencillo de los géneros para una literatura tan profusamente inventiva. Pero ello no es debido a la falta de certeza respecto a los modos dominantes. Esto se nos muestra con claridad, cuando se aplican los criterios de la novela naturalista a juicios de valor. Así Ruskin encontró dificultades al opinar sobre Dickens: le consideraba admirable, si bien «en tanto que caricaturista... se excluyó él mismo del círculo de los grandes autores»<sup>42</sup>. No es preciso demostrar aquí el *status* creciente de los tipos novelísticos. Henry James podía afirmar, sin asomo de extravagancia, que «la novela sigue siendo, según la opinión correcta, la más independiente, más elástica y más prodigiosa de las formas literarias», y hacia 1975, Frank Kermode se permitió tratar como clásicos las novelas en el mismo volumen,

<sup>38</sup> *Ibid.*, II, 295, III, 242; *Dictionary; Rambler*. No. 158.

<sup>39</sup> HUGH BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (London y Edinburg, 1783), Lección 19: «General Characters of Style...»

<sup>40</sup> *Ibid.*, Lección 40: «Didactic Poetry-Descriptive Poetry».

<sup>41</sup> *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. W. J. B. Owen (London y Boston, 1974), pág. 177.

<sup>42</sup> *Praeterita* (Orpington, Inglaterra, 1887), II, cap. 4.

si no totalmente en el mismo sentido, que la *Eneida* de Virgilio.<sup>43</sup>

Por supuesto, dentro de la novela se establecen, correcta o incorrectamente, diversos niveles. Así pues, existe una distinción relativamente estable entre los tipos de novela verosímil y varios otros géneros, particularmente formularios, como las novelas de suspense, del oeste y fantásticas. Esto no se puede admitir abiertamente como una distinción jerárquica. Pero las bibliotecas y las librerías segregan los géneros serios y no serios más o menos estrictamente. La ciencia-ficción se vendía, hasta hace muy poco, junto a la pornografía.

#### IV. GÉNEROS DISPONIBLES

El cambio genérico se ramifica en formas que tienen extensas implicaciones en una crítica imparcial. No es sólo la cuestión de establecer una tabla de relaciones dentro de cada género: de meras fluctuaciones en aquella «imaginaria bolsa de cambio» proscrita por Northrop Frye como asunto serio.<sup>44</sup> Más bien debemos pensar en cambios en gran escala en la interrelación de géneros completos, y en la distribución de la literatura entre ellos —cambios que, incluso un paradigma tan innovador como el de Wordsworth, apenas llega a insinuar—. Por encima de todo, hemos de reconocer que la gama completa de los géneros no ha estado igualmente, ni mucho menos completamente, disponible en un período cualquiera. Cada época parece contar con un repertorio relativamente reducido de géneros a los que lectores y críticos pueden responder con entusiasmo. Y el repertorio disponible de sus escritores es, positivamente, aún menor: el canon temporal está cerrado de antemano para todos los escritores, si exceptuamos a «los mejores», «los más firmes», o «los más arcanos».

Además, cada época supone nuevas omisiones en el repertorio potencial. En sentido amplio, todos los géneros pue-

den haber existido en todas las épocas, vagamente materializados en estrafalarias y monstruosas manifestaciones individuales. (Una historia del futuro apareció publicada en fecha tan prematura como 1790: el anónimo *Reign of George VI*). Pero el repertorio de géneros activos ha sido siempre reducido y ha estado sometido a adiciones y supresiones proporcionalmente significativas. A principios del siglo dieciocho, por ejemplo, se extendió ampliamente la novela, la sátira y la geórgica, mientras que se suprimió, de hecho, la épica. Sin duda, será preciso perfilar esta tosca generalización. Podríamos sentir deseos de precisar su última parte tomando en consideración transformaciones del héroe, como en la épica burlesca, traducciones, críticas de la épica anterior, y quizá el desconcertante atisbo de calidad que percibe Johnson en Blackmore. Pero la observación general se mantiene, y podría adoptarse, junto a otras como ella, para insinuar un sistema de géneros tal, que cualquier supresión repercuta en los géneros adyacentes. Al declinar la épica (podría proseguir el argumento), sus funciones fueron asumidas por los géneros novelístico y geórgico, que, consecuentemente, ascendieron hasta ocupar su espacio en la ficción. Así, por ejemplo, el héroe épico se convirtió en el héroe de la prosa de ficción o de la biografía. Análogamente, en nuestra época, un declive en la novela verosímil se podría considerar compensado por el auge de la biografía (a menudo semificticia) para cubrir la necesidad de caracteres «sólidos», faltos de fabulación. Se podrían aducir otras compensaciones en conexión con diversos géneros de memorias autobiográficas e historia, o el olvidado ensayo familiar y el ensayo crítico que tanto prolifera.<sup>45</sup> Hay quienes han sentido la tentación de concebir un sistema de los géneros prácticamente basado en un modelo hidrostático, como si la substancia total permitiese constante, aunque sujeta a redistribución.

Pero, por el momento, carecemos de base firme para tales especulaciones, y es mejor tratar las relaciones entre los géneros de manera sencilla, en términos de opciones estéticas reales. Así, la supresión de la épica planteó un problema al escritor de aventuras serio. No podía sino volverse

<sup>43</sup> Prefacio a *The Ambassadors*, Edición de Nueva York (New York, 1909), XXI, XXIII.

<sup>44</sup> NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), pág. 18.

<sup>45</sup> Vid. COLLE, *The Resources of Kind*, págs. 92, 98-99.

hacia el siguiente género «más elevado», lo que, en el caso de la poesía, significaba probablemente la geórgica (puesto que, en la geórgica virgiliana, los pasajes heroicos elevados desempeñaron un papel importante). Posteriormente, la descripción fue su recurso natural. Así mismo, en prosa, los escritores serios adoptaron el ensayo, la historia referente a alguna acción nacional destacada, la novela moral, u otras formas cuyas cumbres no se vieron ya más sobrepasadas por la épica<sup>46</sup>. Montaigne exploró el nuevo tema de la identidad individual en un género extracanónico de *status* bajo o indeterminado (lo que puede haber contribuido a hacerle merecedor del apodo de «atrevido ignorante»); pero Carlyle, persiguiendo un objetivo similar en *Sartor*, orientó sus escritos a modo de ensayo hacia unos objetivos estéticos mucho más elevados, desde las plataformas de sus visibles vehículos, el tratado y la biografía.

#### V. VALORACIONES

El repertorio real de géneros, a consecuencia de sus limitaciones y cambios, influye de manera decisiva en el canon crítico. El caso de Scott y Austen es esclarecedor —la anomalía de que Scott gozase de reputación internacional mientras que Austen permanecía virtualmente desconocida—. Esto sólo se puede explicar, en parte, por la aparición de *Waverley* en 1814, cuando Scott era ya un hombre de letras consagrado. Debe ser atribuido también a la familiaridad con que la obra de Scott podía relacionarse con los géneros existentes, como la novela regional, que prestigió María Edgeworth. Las novelas de Edgeworth, que también disfrutaron de reputación continental, fueron a menudo tratadas por los críticos como el contexto literario de las primeras novelas de Scott. El mismo se mostraba desecoso de atraer la atención hacia su combinación individual de historia y aventuras en *Waverley*. Multiplicó sus alusiones a antecedentes serios de novela de aventuras, introdujo poe-

<sup>46</sup> Vid. p. e. el esclarecedor estudio de ELIZABETH W. BRUSS, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore y London, 1976).

mas románticos y canciones, con un doble cometido, como citas y como elementos intra-novelescos, siguió explícitamente un método narrativo cargado de ambages, y enfatizó continuamente el carácter romántico de los paisajes («esta angosta cañada... parecía abrirse a la tierra del romance»). Por otra parte, no deja de referirse a «mi historia», distinguiendo entre la frívola novela de aventuras y la auténtica narración de una historia, o de recordar la perspectiva histórica de «sesenta años después». Pero, a pesar de todo esto, Croker y otros valoraron las novelas de Waverley en el contexto genérico de los cuentos irlandeses de Edgeworth (cuya influencia se admite con sincera deferencia en la nota final de Scott al *Waverley*). Suya era la norma: como nos indica su biógrafo, «Los críticos comienzan a bosquejar informalmente sus reglas durante el período en el que María Edgeworth escribe, directamente estimulados, con frecuencia, por sus cuentos»<sup>47</sup>. De ello se favorecieron las novelas de Scott, débilmente articuladas. Él podía ofrecer gran cantidad de detalles de la vida diaria, personajes plausibles como miembros de una sociedad en la vida real, y episodios tan coherentes como los de ella. La superioridad de Austen (en la construcción, por ejemplo) era menos obvia. Y sus novelas se asociaban, inevitablemente, con los elementos «inferiores», domésticos y femeninos, de la obra de Edgeworth.

Cuando un género desaparece del repertorio en su conjunto, las valoraciones pueden verse seriamente afectadas. En el momento actual, la épica breve, no sólo no se practica (como la épica clásica), sino que no está representada por ejemplos en lengua vernácula accesibles a la crítica —excepto *El Paraíso Recobrado*—. En consecuencia, la acogida de este superviviente solitario es comprometida e incierta. Nuestra dificultad no es meramente ignorancia sobre si *Paradise Regained* sobrepasa, o no, a otros especímenes de su género. (Muchos críticos podrían estar dispuestos a hacer tal concesión —admitir que los demás son especímenes de escaso valor—). Se trata más bien de la dificultad para apreciar dónde radican los logros especiales de Milton. ¿Constituyó uno de ellos en el desarrollo experimental de una épica

<sup>47</sup> MARIILYN BUTLER, *María Edgeworth* (Oxford, 1972), págs. 347-48.

*stylus humilis*? Cuando apareció el poema, la opinión —para angustia de Milton— estaba dividida. Edward Phillips nos refiere que era «generalmente reputada como inferior a la otra (a saber, *El Paraíso Perdido*)», pero que «está considerada, por los más juiciosos, como poco o nada inferior a éste en cuanto a estilo y propiedad»<sup>48</sup>. Significativamente, no obstante, el más virulento de los ataques recientes a *El Paraíso Recobrado* se ceba en el estilo. Se podría intentar una defensa contra la acusación de falta de colorido estilístico que hace Wallace Robson. Alguna conclusión se podría extraer, por ejemplo, de la asombrosa acumulación de alterativas por parte de Milton: un rasgo desestimado por Broadbent por su incompetencia para la realización sensual, pero que, aunque de modo dudoso, imita el acto de elección, de forma que aproxima al lector a la predicación de Cristo. Una línea tal de defensa, tan relativamente complicada, tendría que contar con una amplia base de familiaridad con la forma épica breve. Y esto ya no es factible. Lewalski tuvo que escribir un libro simplemente para probar que el género existió: *Wilkes*, un artículo para establecer una de sus convenciones rudimentarias (el uso de posesiones establecidas)<sup>49</sup>. Nadie debería sorprenderse, pues, de que *El Paraíso Recobrado* goce de la ínfima reputación en el canon de Milton.

De distinta manera, la reputación de Robert Herrick ha sufrido las consecuencias de la alteración de los géneros, más que de su supresión. En 1648 apareció su *Hespérides*, en un momento desafortunado, desde una perspectiva política. Posteriormente, durante el tiempo en que el modo satírico ocupaba el lugar del epigramático, recibió especial atención: incluido al principio, de manera anónima, en las antologías, fue casi desconocido durante el siglo siguiente. Esta discontinuidad en la tradición crítica resultó

<sup>48</sup> *The Life of Mr. John Milton*, en *Milton: The Critical Heritage*, ed. J. T. Shawcross (New York, 1970), pág. 104. *Paradise Regained* fue la segunda obra de Milton que recibió tratamiento crítico extenso (R. Meadoncourt, 1732).

<sup>49</sup> B. K. LEWALSKI, *Milton's Brief Epic: The Genre, Meaning, and Art of "Paradise Regained"* (Providence, R. I., y London, 1966); G. A. WILKES, «*Paradise Regained* and the Conventions of the Sacred Epic», *English Studies*, 44 (1963).

fatal para una apreciación correcta de *Hespérides*. Cuando fue redescubierta, en el siglo diecinueve, varios de los subgéneros empleados (especialmente aquellos caracterizados como *foetidus* y *fel* [*fétido* y *amargo*]) estaban tan fuera de uso como para resultar ininteligibles. Los lectores del período victoriano perdieron, por lo tanto, gran parte de su compleja variedad y equilibrio, rasgos por los que sus cinco tipos de epigramas se compensan y corresponden uno con otro. Su arrolladora preferencia por los *mel* [miel], o epigramas dulces, les indujo a centrarse en un único elemento de la obra de Herrick. Sus poemas florales y epigramas eróticos fueron casi los únicos que se incluyeron en las antologías. Sobre esta base tan inadecuada se erigió una desmedida reputación —Swimburne llegó a llamarle «el más excelso escritor de canciones... jamás nacido de la raza inglesa»—. Pero una pretensión tan inconsistente, apenas podía sostenerse por mucho tiempo. T. S. Eliot pareció casi restaurar la sensatez en *¿Qué es la poesía menor?* Necesariamente, había de preferir al poeta «mayor», metafísico, Herbert, pero hizo un interesante alegato, aparentemente equilibrado, en favor de Herrick como un clásico menor, digno de ser leído *in extenso* en virtud de un «algo» que se encuentra «más en el todo que en las partes». Eliot, sin embargo, no supo o no quiso encontrar una unidad en *Hespérides*: echó en falta «la continuidad de un propósito consciente en los poemas de Herrick». Mi intención, en estos momentos, no es tanto criticar su opinión a este respecto (si bien, «sincera ordinariéz» no es una de las frases que acuden a mi mente cuando pienso en Herrick), como atraer la atención sobre el peso de los géneros alterados que contribuyeron a limitar la opinión de Eliot sobre el auténtico alcance y estatura del autor de epigramas heroicos.

Al perfilarnos su distinción entre clásicos mayores y menores, Eliot insistió en el hecho de que géneros diferentes podrían ofrecer ejemplos de ambos —como fue, sin duda, el caso de Herbert y Herrick—. Pero la idea de la existencia de géneros inherentemente mayores o menores también se ha visto sometida a discusión. Dame Helen Gardner publica unas consideraciones sobre la diferencia entre un poeta mayor y uno que es simplemente muy bueno, en términos que la dejan perfectamente clara. Establece una serie de

implicaciones, con respecto al género, que, por comodidad, no se suelen poner de relieve: «La obra del poeta mayor debe tener magnitud: debe intentar con éxito una u otra de las formas poéticas más eminentes, que ponga a prueba sus dotes de invención y variación: no puede aspirar al título por un simple puñado de versos por exquisitos que sean»<sup>50</sup>. Sería difícil disentir de esa proposición; sin embargo, supone una jerarquía de géneros, con la lírica abajo y las «formas poéticas más eminentes» arriba. Por supuesto, la jerarquía no tiene por qué ser rígida. Podemos preguntar, por ejemplo, qué extensión debería tener un puñado de versos para conseguir mayoría (¿los mil cuatrocientos de Herrick?), o si las formas líricas podrían combinarse para constituir una obra compuesta mayor (¿el *Notebook* de Lowell?), o si la propia lírica no podría tener distintos significados en épocas diversas.

## VI. CÁNONES Y GRANDES TRADICIONES

La sección precedente nos lleva a concluir que los cánones genéricos contribuyen a perfilar los cánones del gusto, y, en consecuencia, de lo que es asequible<sup>51</sup>. Esto se podría poner de manifiesto comparando, por ejemplo, los cánones poéticos renacentistas trazados por varios críticos y autores de antologías. Los autores del siglo diecisiete que Johnson recogió en sus *Lives*\* fueron Cowley, Denham, Milton, Butler, Rochester, Roscommon, Otway, Waller, Pomfret, Dorset, Stepney, John Philips, Walsh y Dryden.

<sup>50</sup> DAME HELEN GARDNER, *The Art of T. S. Eliot* (London, 1949), pág. 3.

<sup>51</sup> Estudios de otras influencias sobre el gusto aparecen en E. E. KELLETT, *The Whirligig of Taste* (London, 1929), y en B. S. ALLEN, *Tides in English Taste 1619-1800: A Background for the Study of Literature* (New York, 1958). Pero aún faltan historias de la aceptación y valoración en la literatura inglesa para la mayoría de los períodos.

\* El título completo es *The Lives of the Poets*, colección de prefacios biográficos a otras tantas ediciones, publicados independientemente en 1781. Al parecer la selección de autores y textos no fue realizada por Johnson; se trató de una imposición de los editores. Con todo, público y crítica hablaban de «los poetas de Johnson», como si hubiesen sido elegidos por él. [*N. del T.*]

La inclusión de Philips puede relacionarse con la reciente promoción de la geórgica; y si nos sorprende la de Roscommon, no tenemos más que recordar que Pope «lo alababa como el único escritor moralista durante el reinado del rey Charles»<sup>52</sup>. A la inversa, el hecho de que en el período Augusto\* se restringiese el modo epigramático y se rechazase el conceptismo da cuenta de la ausencia de nombres esperables.

Basándonos en influyentes antologías, como el *Golden Treasury*<sup>53</sup> de Francis Turner Palgrave, se pueden ejemplificar cambios posteriores en el canon. Tantas generaciones de jóvenes lectores forjaron sus ideas sobre la poesía a partir de esta notable obra, que durante mucho tiempo fue considerada como una institución literaria. Sus preferencias respecto al género se pueden entrever ya desde el título: *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language* [*Tesoro Aureo de las Mejores Canciones y Poemas Líricos en Lengua Inglesa*]. Omitiendo a los autores representados por uno o dos ejemplos, excepto aquellos de los que se incluye un texto muy largo, el canon de 1861 comprendía a Drummond (siete textos), Dryden (dos), Herrick (siete), Jonson (tres)\*\*, Lovelace (tres), Marvell (tres), Milton (once), Shakespeare (treinta y dos), Spenser (uno). La segunda edición de 1891 añadió a Campion (diez), Sidney (cinco), y Vaughan (tres), al tiempo que aumentaba la representación de Herrick (ocho), Marvell (cinco) y Shakespeare (treinta y cuatro).

*The Oxford Book of English Verse* (1915), antología de Quiller-Couch, estaba realizada a una escala tres veces mayor: pero retrocedió y avanzó más en el tiempo, añadió muchas muestras individuales menores y trató sabiamente de hacer algunas interesantes promociones, como la de William Browne (siete) y Cartwright (cuatro). Teniendo esto

<sup>52</sup> JOHNSON, *Lives*, ed. Hill, I, 235.

<sup>53</sup> 1861, más de veinte impresiones; 1891, más de veinte impresiones; etc.

\* *Augustan* es el nombre con que se denomina al período dorado de las letras inglesas en el que se incluyen Dryden y Pope. [*N. del T.*]

\*\* Se refiere a Ben (Benjamín) Jonson (1572?-1637); no confundir con Samuel Johnson (1709-84), autor de *The Lives of the Poets*, mencionado anteriormente. [*N. del T.*]

en cuenta, los cambios más importantes fueron una reducción en Campion (ocho) e incrementos en Carew (seis), Donne (ocho), Dryden (cinco), Dunbar (cuatro), Herbert (seis), Herrick (no menos de veintinueve), Raleigh (cinco), Jonson (once), Surrey (tres), King (tres), Spenser (siete). En el popular y conservador *The Penguin Book of English Verse* de John Hayward, las alteraciones del canon de Quiller Couch son sorprendentemente escasas<sup>54</sup>. Guardando las proporciones, sólo hay cortes en Carew (dos), Cowley (uno), Milton (seis), Sidney (tres) y Spenser (tres), mientras que Dunbar y Greene desaparecen por completo.

Desde nuestra perspectiva actual, algunos de estos cambios son fácilmente explicables —al menos hasta donde alcanza una explicación en términos de género—. No parecen expresiones arbitrarias del gusto (particularmente cuando consideramos la selección de ejemplos particulares), ni movimientos aleatorios de la moda. Observamos, en primer lugar, el valor en declive de la canción, después de un momento culminante en torno al cambio de siglo. Y lo mismo sucedió con otros géneros líricos no dramáticos o «impersonales»: de ahí, el ascenso y caída de Herrick, Cowley y Wotton. Excepcionalmente, la representación del Campion no disminuyó mucho —quizá como consecuencia de un aparente «imagismo»\*. En segundo lugar, durante el mismo período, la lírica dramática se vio progresivamente favorecida (lo que no nos sorprende, considerando la relación de Browning con el modernismo). Así, las representaciones de Wyatt y Donne crecieron; se incluyeron algunos ejemplos más de Sidney, extraídos de *Astrophel and Stella*; y Herrick, como ya hemos visto, asumió *status* de poeta mayor. La revalorización consiguiente de los estilos llano y hablado se puso de manifiesto tanto en el *Oxford Book* de 1915 como en Hayward (con adiciones a Wyatt, Jonson y Dryden), si bien nadie llegó a los extremos de Yvor Winters en este sentido. Un tercer cambio elevó el género que

<sup>54</sup> Harmondsworth, 1956, con once reimpressiones en 1971.

\* *Imagism*, movimiento poético que floreció en Inglaterra y América entre 1910 y 1918, como oposición al Romanticismo, buscando claridad de expresión por medio de imágenes precisas: de ahí su nombre. [*N. del T.*]

dio en ser llamado «lírica metafísica» (adiciones a Donne, Herbert, Traherne y Vaughan). Finalmente, críticos de Cambridge y otros pertenecientes a la escuela de *New Criticism* coincidieron, poco más tarde, al preferir formas cortas: Milton, que había alcanzado una especie de apogeo en 1915, fue eliminado; Cartwright y Browne of Tavistock ignorados de nuevo; y Drayton, Fanshawe y Cowley recordados.

Estos movimientos encuentran naturalmente sus reflejos en el canon de la crítica formal. Se les podría hallar en *The March of Literature* (1938) [El Progreso de la Literatura] de Ford Madox Ford, espléndidamente individual; en las colecciones casi institucionalizadas de Boris Ford en la *Guide* de Pelican (1954-56), y en el relevante volumen de Sphere (1970). En la *Guide*, los ensayos sobre escritores individuales, o dominados por un escritor en particular, presuponen un canon sorprendentemente metafísico: Donne, Herbert, Marvell, e incluso Cowley. La *History* de Sphere confirma este movimiento, e incluso lo lleva más lejos, condensando a Jonson y los Líricos Galantes\* en un simple capítulo. Después de treinta años, los críticos de la Sphere siguen aún la pauta marcada por Ford Madox Ford, para quien Donne era «sumamente eminente», mientras Herrick era «mero Herrick». El último obtiene ahora siete páginas; no obstante, en tanto que Surrey y Sidney reaparecen. Además, las formas largas comienzan de nuevo a despertar interés: Spenser resucita en su transatlántico jardín de Adonis; Milton recibe una atención favorable; hay un capítulo sobre el *epyllion*; y Drayton consigue efectivamente varias menciones dispersas.

El canon de la ficción en prosa opera con más rigor, aún, estando menos limitado por los efectos de la publicación en antologías y la ejecución oral. En él también, el género ejerce una poderosa influencia. Pero es una influencia menos consciente, puesto que muchos géneros en prosa permanecen sin etiquetar. La *Short History of English Literature* (1898) de Saintsbury acumula, juntas, las novelas verosí-

\* Cavalier Lyricists en el original. Este término se aplica a la lírica de tono cortesano que tuvo su máximo esplendor durante el reinado de Charles I (1625-1649) [*N. del T.*].



miles, y las históricas, góticas y otras novelas más o menos fantásticas. Todas son «novelas». Así, Reade y Peacock son incluidos en la categoría sin discusión; y Stevenson es el último «gran novelista» del siglo diecinueve. En la crítica posterior, sin embargo, el canon de la ficción de auténtico valor se ha reducido eficazmente a un género, la novela naturalista. En esta restricción, más que cualquier deficiencia encontrada en las obras de Stevenson, lo que explica que apenas se le haya mencionado en la *Guide* de Ford, y que se le haya excluido por completo de las ediciones anteriores de *Victorian Fiction: A Guide to Research* (1964) [Ficción de la época Victoriana: Guía para la Investigación] de Lionel Stevenson. Por razones similares, Stevenson y Peacock reciben tan sólo la más breve de las menciones en la *History of Sphere*, y *De la Mare*, ninguna en absoluto. En cuanto a la influyente «magnífica tradición»\* de F. R. Leavis —Austen, Eliot, James y Conrad—, muchos han formulado objeciones a su carácter tremendamente restrictivo en el caso de Dickens, cuya única obra consecuentemente sería, de acuerdo con el más joven Leavis, sería *Hard Times* [*Tiempos Dificiles*]. Pero a Leavis se le justificaba, en cierto modo, por ser uno de los pocos que aplicaban el canon de géneros de su tiempo con una conciencia intencionadamente sostenida. E incluso en nuestros días, no es frecuente interpretar que *The Great Tradition* establece límites firmes entre los géneros. La forma de obra-en-curso de Sterne, la novela de aventuras histórica de Scott, las alegorías de Dickens: todas están fuera de los límites.

Incluso nosotros mismos, los más dados a la teoría, ¿es-  
tamos, acaso, libres de prejuicios respecto a los géneros? Sería agradable pensar que sí. Pero la narración breve ocurre en nuestra época el favor popular, y otro tanto ocurre con los *romances*. (*Wuthering Heights* [*Cumbres Borrascosas*], apen-  
nas mencionada por Saintsbury, es un clásico para Kermode). Y una nueva gran tradición —en la que figuran Dickens y Joyce— ha desplazado a la antigua. Realmente, junto al canon más reciente, que incluye a Hawthorne, Melville,

\* *Great tradition* en el original. Corresponde al título de un artículo de Leavis aparecido en 1948 «The Great Tradition: George Eliot, James and Conrad» [*N. del T.*].

James y Conrad (en diferentes aspectos), Woolf y Beckett, vislumbramos ya nuevas «tradiciones alternativas basadas en géneros emergentes o no canónicos con anterioridad: la fantasía urbana anti-utópica (Pynchon, Vonnegut); la fabulación (Barth, Barthelme); la obra-en-curso (*The Golden Notebook* [*El Cuaderno Dorado*]); y la novela histórica de ideas (*The French Lieutenant's Woman* [*La Mujer del Teniente Francés*]). Por lo que se refiere a la literatura más antigua, nuestras más esmeradas revalorizaciones, incluso aquellas que parecen más inspiradas por valores instrumentales que literarios, pueden también brotar de influencias, ya enterradas, de los géneros. Quizá, las revaluaciones individuales sólo pueden tener éxito, de hecho, en tanto estén de acuerdo con las leyes que rigen los géneros, tales como la alterancia compensatoria de una preferencia por formas breves o largas, bien sea entre poesía y prosa, o, aisladamente, dentro de cada una de ellas<sup>55</sup>. Actualmente se está redescubriendo *Aurora Leigh*, no solamente porque es un buen poema, o un buen poema escrito por una mujer, sino por ser un buen poema *extenso*.

<sup>55</sup> En la ficción en prosa, la longitud que hay que tener en cuenta no es sólo la de la obra completa, sino la de sus partes integrantes: la obra-en-curso, por ejemplo, emplea numerosas divisiones en capítulos cortos.