

1.

INTRODUCCIÓN

1.1. Observaciones previas

Si los estudiosos de los géneros literarios coinciden en pocos ámbitos, se observa, sin embargo, una inusitada unanimidad en cuanto a la afirmación de la complejidad de esta disciplina y de los muchos cabos todavía por atar o, en términos más pesimistas, es el ámbito de mayor confusión.

No se debe ocultar, en este orden de ideas, que además y previamente a todos los problemas relacionados con los géneros, se deberían aclarar cuestiones más generales y de más trascendencia, como la del concepto de literatura que se aplica y de la naturaleza del texto en general, dado que estas decisiones preliminares influyen grandemente en la forma de abordar y de resolver la problemática genérica.

Naturalmente, el marco propuesto para este libro no permite remontarse a dilucidaciones muy detalladas puesto que requerirían un volumen aparte y que además han hecho correr ya ríos de tinta desde Aristóteles hasta acá. Sin embargo, no vamos a poder evitar algunas puntualizaciones. Como mera orientación: limitaré el campo de investigación a lo que suele abarcar el término un tanto anticuado, pero por ello no insertible, de *bellas letras*, es decir, el de la literatura ficcional en un sentido muy amplio y escrita con el afán de crear belleza. Más tarde entraremos en más detalles. Es obvio que con esta

decisión se excluye de nuestras consideraciones un número de formas textuales que en otros estudios pueden figurar como géneros literarios.

No voy a poder entrar en detenidas disquisiciones acerca de las teorías maximalistas que atribuyen categoría literaria a *todo* lo compuesto por letras, es decir, a toda manifestación verbal, ni da mucho de sí la afirmación de los minimalistas que sólo otorgan derecho de ciudadanía literaria a las grandes obras, supuestamente modelicas, de la literatura universal; ni tocaré las distinciones entre literatura «alta» y «baja», dado que a efectos genéricos son de importancia secundaria. Tendremos ocasión de ponderar si la llamada literatura didáctica, ensayística y otras variantes entran o no en nuestras consideraciones.

Que conste desde el principio que la actitud fundamental que subyace a este estudio es predominantemente descriptiva y sistematizadora y no valorativa. Es decir, intentaré ordenar y agrupar la selvática floración de diversas formas literarias y sus definiciones y de aclarar, en la medida de lo posible, la no menos selvática terminología que se está manejando en diversos y dispersos estudios al respecto. No se trata de atribuir un valor artístico mayor o menor a uno u otro género; en principio se debe admitir que cada uno puede realizarse, según el genio creativo de su cultivador, con la perfección propia.

No ignoro el peligro de unas conclusiones «circulares» en el sentido de que se toman como base textos comúnmente designados como novela, tragedia o himno y a partir de este «corpus» se deducen las normas y los rasgos definitorios del género. No es menos arriesgado el procedimiento que se fia de las «autoridades» y copia fielmente las definiciones. El problema del corpus que sirve de base para las investigaciones genéricas tampoco es fácil de resolver, dado que su constitución presupone unos criterios previos que permiten agrupar las diversas obras. Salta a la vista que uno no se escapa fácilmente de los prejuicios, máxime porque con ello ya se llega al dilema de la gallina y de los huevos.

1.2. Niveles de abstracción y enfoques del género

Uno de los aspectos que precisan de una aclaración urgente antes de entrar en materia, es la delimitación de los niveles de abstracción del *corpus* que constituye nuestro campo de trabajo y el deslinde de los posibles enfoques de la problemática que nos ocupa. Nos da una pista St. Skwarczynska que distingue entre *objetos genéricos* como entidades objetivas, *conceptos genéricos* como productos de un proceso de conocimiento y finalmente, *nombres genéricos* como designaciones de objetos y conceptos (Skwarczynska: 1966). Si digo *corpus*, me refiero predominantemente a las formas literarias que se observan en la literatura europea moderna y contemporánea, con alguna timida incursión en aquellas formas que tienen una longevidad más allá de los límites de la modernidad, como la epopeya, la tragedia, la elegía, por citar algunas muestras.

Resultará más fácil abarcar el polifacético cúmulo de fenómenos y formas si diferenciamos cinco niveles distintos de observación y de abstracción. Son los siguientes, procediendo del más general al más concreto:

- 1) las manifestaciones verbales en general;
- 2) la literatura en su totalidad (según la amplitud de enfoque: la literatura española, la occidental o la universal que naturalmente también tienen sus géneros no habituales en las occidentales);
- 3) la forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte (en este caso: la narrativa);
- 4) el posible grupo al que pertenece (la novela);
- 5) la obra literaria individual (p.ej. *Cinco horas con Mario*)

Los dos niveles que aquí nos ocuparán casi exclusivamente y que son los específicos de los estudios genéricos son el nivel 2 y 3, es decir, los posibles grupos en los que se pueden clasificar las obras literarias y las formas de presentación básicas; en estos habrá que indagar con más detalle, aunque de vez en cuando será imprescindible una ojeada a los demás niveles.

En cuanto a posibles enfoques de la materia, se ofrecen

fundamentalmente cuatro ámbitos de investigación prometedores, a saber:

- 1) el enfoque específico,
- 2) el clasificador,
- 3) el histórico y
- 4) el funcional.

Como siempre, es útil diferenciar, pero peligroso separar, probablemente ninguno de los cuatro aspectos pueda estudiarse prescindiendo de los demás. Observamos esta interrelación ya en la primera reflexión sobre los géneros, la *Poética* aristotélica, dado que al lado de unas consideraciones acerca de la naturaleza y diferenciación de la tragedia, la comedia y la epopeya (enfoque ontológico), el Estagirita rastrea la evolución de estos géneros hasta el momento en el que escribe su estudio (enfoque histórico) y se detiene en una ponderación de los efectos catárticos de la tragedia y la literatura en general (enfoque funcional), (Garrido: 1988; Vogt: 1971).

1.2.1. Los inventarios de géneros

Las preocupaciones clasificatorias y los inventarios constituyen la primera empresa en el ámbito de los estudios genéricos; la reflexión sistemática sobre la naturaleza ontológica de los géneros tarda en practicarse con rigor científico hasta nuestro siglo. En realidad, el enfoque histórico puede tener, como explicita J. M. Schaeffer (Schaeffer: 1988, 155ss) dos aspectos distintos pero complementarios;

— el primero, y más obvio, considera el género como categoría de una clasificación retrospectiva, por así decir «aposteriorística», que estudia la evolución de una determinada serie (t^{-}), de textos escritos hasta una determinada fecha (Schaeffer: 1988, 172).

— el segundo enfoque, en cambio, es prospectivo y considera el género como base de modelos futuros todavía no realizados (t^{+}), antiguamente en el sentido de una preceptiva normativa, actualmente en el de una especulación

teórica. Con otras palabras, el enfoque histórico tiende a practicar dos facetas: la de la retrospectión hacia el pasado y la de una posible anticipación de la evolución en el futuro.

De todas formas, puede ser útil pararse un momento a reflexionar sobre la inabarcable multitud de obras literarias que se han producido y que van a surgir todavía, para hacerse una idea de la dificultad que aguarda al estudioso de los géneros a la hora de intentar establecer clasificaciones y definiciones sólo del material ya existente. Se añade otra dificultad nada despreciable y relacionada con la larguísima tradición literaria occidental, a saber, el hecho de que un número considerable de géneros se practica —a veces con designaciones distintas— desde hace siglos y milenios; basta pensar en la tragedia, la elegía, la oda, o, sin ir tan lejos, la novela y el cuento cuyo polifacetismo ya constituye un problema aparte. Es natural que tan largo cultivo traiga consigo unas modificaciones de forma, contenido y/o de nombre y una evolución que dificultan notablemente la labor de definición, también por la casi inabarcable variedad de obras que llevan la misma etiqueta genérica.

También el estudio de la funcionalidad posee dos facetas distintas: por un lado, se intenta averiguar la función que desempeñan los propios géneros y los textos en los que se plasman y, por otro, la funcionalidad de los estudios genéricos en sí. Ambas consideraciones se ocupan, por tanto, de dimensiones pragmáticas; tendremos ocasión de volver sobre estas cuestiones.

1.3. Acepciones del término «género»

Una ya tradicional y muy obstinada confusión terminológica, originada probablemente por la tendencia temprana al mero inventario sin indagaciones ontológicas, es el causante de la utilización del mero «género» tanto para los fenómenos que se observan en el nivel de abstracción que llamamos formas de presentación literarias o géneros teóricos (nivel 3), es decir, la narrativa, la dramática y la lírica, como también a las posibles subdivisiones de estas formas en el nivel de los grupos

(nivel 2), por ejemplo, la novela, la comedia, la elegía, etc. Es más, se llaman igualmente géneros —añadiéndoles un especificativo— las subdivisiones de estos últimos fenómenos, de modo que se habla de novela policiaca, de comedia de capa y espada, del soneto amoroso, etc. y, finalmente, distinciones genéricas que obedecen a otros criterios, como por ejemplo, la procedencia social tal como lo observamos en etiquetas del tipo novela cortesana, bucólica, drama burgués, etc.

Ocurre lo mismo que en las jerarquizaciones introducidas en estudios de otras disciplinas, sobre todo en la biología. Ya en Grecia el género (*genos*) es superior a la especie (*eidos*), pero la especie, a su vez, puede convertirse en género si se continúa jerarquizando, estableciendo más subdivisiones; baste considerar las taxonomías biológicas a las que nos acostumbró Carl von Linné, del tipo: seres vivos, animales, vertebrados, mamíferos, etc. El anterior siempre puede ser género respecto del siguiente que será una especie, aunque luego se designen con voces distintas para evitar la confusión.

Sin embargo, se debe tener presente que en el fondo, la cuestión terminológica es de segundo orden; lo que importa es la distinción y claridad de los conceptos y niveles que se contemplan. La confusión surge si la misma voz designa realidades distintas o si, al contrario, la misma realidad se caracteriza con etiquetas distintas. El término «género» será para nosotros el marbete que aplicamos al nivel 2, es decir, el de los grupos de obras, ateniéndonos así al uso y al concepto, más frecuentes y convencionales. Evidentemente caben otras soluciones y se practican, como por ejemplo la de usar género para el nivel 3, el de la famosa tríada de lírica, narrativa y dramática y subgénero para los grupos y subdivisiones de estos tres.

1.4. Género literario y concepto de literatura

Aunque el marco de este libro no permite tratar, ni someramente, el espinoso tema de la definición de la literatura, no se puede eludir el hecho de que según el concepto de literatura que se aplique, la definición del género y su número variará considerablemente. Baste plantear aquí dos actitudes extremas: si el «generólogo» parte del presupuesto de que literatura es

todo lo escrito, es decir, si es adepto de la actitud maximalista, la cantidad de posibles géneros aumenta notablemente, dado que, de esta forma, el contrato de compra-venta, el artículo periodístico y las tragedias de Sófocles, todos serán indistintamente géneros literarios.

Una variante de esta actitud maximalista se observa en el planteamiento crociano, quien sostiene que cada obra literaria es radicalmente única e irrepetible y, por lo tanto, inclasificable. Este raciocinio le lleva a la negación de los géneros como concepto artístico-literario. A lo sumo tiene según el una utilidad didáctica para el historiador de la literatura (Croce: 1902/1926). Evidentemente, Croce separa y absolutiza la unicidad artística y estética indiscutible de cada obra de arte y no admite los múltiples rasgos que cada obra literaria forzosamente tiene en común con otras ya por la finitud natural de las posibilidades expresivas —el lenguaje tiene sus limitaciones e implica por tanto repeticiones— y el hecho de que nada se crea *ex nihilo*, es decir, toda obra humana radica en la realidad existente y en la historia y por tanto en plasmaciones anteriores que ya constituyen el primer rasgo común entre muchos otros. Veremos más detalles a continuación.

Pero la cosa es más sutil; las definiciones más corrientes de la literatura en la actualidad se basan casi exclusivamente en conceptos formales como la densidad estructural y estilística, es decir, basta que un texto tenga una estructura compleja y esté lingüísticamente elaborado para clasificarlo como literario. Evidentemente la literatura es un arte verbal y es de suma importancia su perfección lingüística; sin embargo —y ya entramos en una postura personal— existen innumerables textos cuya estructuración y elaboración lingüística son impecables sin que por ello sean textos literarios. La literariedad se basa —además de en la perfección verbal y la complejidad de contenido— en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada, por mínima que sea esta ficcionalización. No es el cometido de la obra literaria ser fiel reflejo de la realidad externa y real —para eso existen otras disciplinas más adecuadas y competentes— sino la interpretación del hombre y del mundo basándose en la invención y plasmación estética de un mundo posible, que puede empezar con el hecho de llamar *Vetusta* a Oviedo y terminar con la configuración del País de las Maravillas. Sin

autores que entienden la existencia de no ficciones (Hermand: 1971). Desde todo, cualquier mundo inventado, sea, no pienzo nunca totalmente la que decir, porque de otra forma sería incompleto, tiene que interpretación del mundo se do más lato, pero que no solamente de comprender la realidad, sino también arte, a actuación sobre la realidad. La literatura el ser, y por tanto, es creación

Los platónicos no son también ficticios, ellos igualmente un afán estético? Es haber humano como la de la literatura y habrá casos límite, en los que la o la exclusión de ella resultará problemática por caso la definición de la literatura ya ritos como de la ficcionalidad y ritos. Es más, la realidad «literaria» es, si se de la casa común de los saberes y la emigración de las diversas disciplinas. Descubrir lo que era más arraigada y, se tardó identidad diversa de las manifestaciones, más y, la particularidad de la literatura y el concepto.

El concepto de la intencionalidad no resulta coherente, dado que en no pocos casos, lo mejor es la posibilidad de averiguarla. Sin embargo, en algunos casos se nos revela muy claro el diálogo, una intención no literaria. La ficción, ni la platónicos no es la creación de un diálogo, una colaboración estética del texto, sino la colaboración matemática filosófica. Estoy convencido de que el diálogo no quiere hacer literatura en el mundo, y ahora al concepto; tampoco quiso al escribir *Los nombres de Cristo*, ni *Castillo interior* ni Ortega y Gasset *La condición del arte* (Cuevas García: 1981,

designen e investiguen el diálogo

filosófico o el ensayo como géneros no literarios con todos los honores, porque en España los cultivadores dotados forman legión. Lo que quisiera evitar es la confusión en un nivel superior, en el de literatura y no literatura. Y con ello se toca solamente un caso de los varios que existen; a veces incluso la atribución a la literatura varía en el mismo género como ocurre por ejemplo con la autobiografía que puede ser documental y real, pero también ficticia y literaria. *El Lazarillo de Tormes* es tan autobiografía como *La arboleda perdida* albertiana; sin embargo, la primera es literaria y la segunda, documental, distinción que no quita valor ni a una ni a otra, pero muy probablemente aclare los conceptos y facilite las distinciones. (Romera Castillo: 1981, 13-56).

1.5. Género literario y creación artística

Es lógico que la actitud que asumen ante la creación los artistas en general y los literatos en particular también influye en la concepción del género, en su evolución y la posible rigidez o flexibilidad de su estructura. Si tenemos en cuenta la concepción de la creación literaria, digamos, antes del s. XVIII, más precisamente antes del Romanticismo, nos hallamos ante una actitud casi siempre estrictamente preceptista, normativa y conservadora, en la cual el respeto de las reglas, la obediencia e imitación de los modelos y autores establecidos eran indiscutibles y vinculantes. Consecuencia lógica de esta actitud es la conservación y durabilidad de las formas convencionales, el escaso afán innovador, sin que ello impida la individualidad inconfundible de las obras, sólo que se manifestaba en otros aspectos (Diez Taboada: 1965).

En cambio, a partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora casi diametralmente opuesta, en la que se eleva a objetivo primordial la capacidad innovadora del artista, un afán que tiene naturalmente también sus repercusiones en el ámbito de los géneros. Si antes se ambicionaba el seguimiento fiel de la autoridad de preceptores y autores y por tanto de la creación «a la manera de...» ahora, la originalidad, el ser precisamente distinto a los demás, es el *summum* de las aspiraciones artísticas. En la actitud primera subyace, dicho sea de

embargo, tampoco faltan autores que defienden la existencia de obras y géneros literarios no ficcionales (Hermand: 1971). Dicho sea de paso: a pesar de todo, cualquier mundo inventado, por muy fantástico que sea, no pierde nunca totalmente la vinculación con el existente, porque de otra forma sería incomprendible. Ni que decir tiene que interpretación del mundo se debe entender en el sentido más lato, puesto que no solamente se concibe como intento de comprender la realidad, sino también como propósito de actuación sobre la realidad. La literatura, como todo arte, aumenta el ser, y por tanto, es creación en un sentido estricto.

Ahora bien, los diálogos platónicos ¿no son también ficticios y no se manifiesta en ellos igualmente un afán estético? Es evidente que la casa del saber humano como la de la literatura es grandísima y siempre habrá casos límite, en los que la atribución a la literatura o la exclusión de ella resultará problemática incluso si en cada caso la definición de la literatura ya se halla restringida por criterios como el de la ficcionalidad y la complejidad temática. Es más, la realidad «literaria» es, si se me permite la imagen, la de la casa común de los saberes y la posterior emancipación y emigración de las diversas disciplinas. La conciencia del saber uno era muy arraigada y, se tardó bastante en descubrir la identidad diversa de las manifestaciones culturales y, más aún, la particularidad de la literatura como hecho ficcional y estético.

Introducir el concepto de la intencionalidad no resulta siempre muy operativo ni coherente, dado que en no pocos textos, ni nos consta ni existe la posibilidad de averiguarla. Sin embargo, por lo menos en algunos casos se nos revela muy poco problemático, detectar una intención no literaria. La ficcionalidad de los diálogos platónicos no es la creación de un mundo ficcional, ni la elaboración estética del texto, sino la dilucidación de una problemática filosófica. Estoy convencido de que en sus diálogos Platón no quiso hacer literatura en el sentido que aplicamos aquí y ahora al concepto; tampoco quiso hacerla Fray Luis de León al escribir *Los nombres de Cristo*, ni Santa Teresa al concebir su *Castillo interior* ni Ortega y Gasset al idear *La deshumanización del arte* (Cuevas García: 1981, 82-109).

Eso no impide que se designen e investiguen el diálogo

filosófico o el ensayo como géneros no literarios con todos los honores, porque en España los cultivadores dotados forman legión. Lo que quisiera evitar es la confusión en un nivel superior, en el de literatura y no literatura. Y con ello se toca solamente un caso de los varios que existen; a veces incluso la atribución a la literatura varía en el mismo género como ocurre por ejemplo con la autobiografía que puede ser documental y real, pero también ficticia y literaria. *El Lazarrillo de Tormes* es tan autobiografía como *La arboleda perdida* albertiana; sin embargo, la primera es literaria y la segunda, documental, distinción que no quita valor ni a una ni a otra, pero muy probablemente aclare los conceptos y facilite las distinciones. (Romera Castillo: 1981, 13-56).

1.5. Género literario y creación artística

Es lógico que la actitud que asumen ante la creación los artistas en general y los literatos en particular también influye en la concepción del género, en su evolución y la posible rigidez o flexibilidad de su estructura. Si tenemos en cuenta la concepción de la creación literaria, digamos, antes del s. XVIII, más precisamente antes del Romanticismo, nos hallamos ante una actitud casi siempre estrictamente preceptista, normativa y conservadora, en la cual el respeto de las reglas, la obediencia e imitación de los modelos y autores establecidos eran indiscutibles y vinculantes. Consecuencia lógica de esta actitud es la conservación y durabilidad de las formas convencionales, el escaso afán innovador; sin que ello impida la individualidad inconfundible de las obras, sólo que se manifestaba en otros aspectos (Diez Taboada: 1965).

En cambio, a partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora casi diametralmente opuesta, en la que se eleva a objetivo primordial la capacidad innovadora del artista, un afán que tiene naturalmente también sus repercusiones en el ámbito de los géneros. Si antes se ambicionaba el seguimiento fiel de la autoridad de preceptores y autores y por tanto de la creación «a la manera de...» ahora, la originalidad, el ser precisamente distinto a los demás, es el *sumum* de las aspiraciones artísticas. En la actitud primera subyace, dicho sea de

paso, una confianza en el orden establecido del universo, confianza que precisamente empieza a tambalearse con el advenimiento de los románticos.

Esta circunstancia hace que el panorama de los estudios generológicos se vuelva aún más sombrío, dado que proliferan los géneros nuevos y variaciones innumerables de los existentes. Una historia de los géneros debe tener en cuenta esta especie de cisma y radical cambio de actitud en la concepción de la creación artística.

1.6. La finalidad de los estudios de los géneros

En algunos casos podría surgir la impresión de que los estudios generológicos se realicen por un mero afán acumulador y clasificador que de por sí no deja de ser loable y necesario y que, además, corresponde a uno de los móviles científicos más poderosos (Diez Taboada: 1965, 11-20), pero existe una finalidad más provechosa aún, que es el suministro de un valiosísimo instrumental interpretativo irrenunciable para el filólogo y cualquier interesado. Lo expresa M. A. Garrido con palabras definitivas:

«La riqueza de contenido, la perfección de la expresión (esto es, las formas estilísticas del género) serán las bases de la cualificación del valor estético de la obra, de la consideración del genio. (...)»

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.

Por otra parte, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia. ¿Cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras? ¿Cuáles son los temas que pueden ser tratados en una determinada estructura o

cuáles aquellos que, de hecho, no se han intentado nunca o sus intentos han resultado fallidos? (...)

Parece que no debe haber duda acerca de que el estudio de los géneros literarios es una encrucijada privilegiada para otear los principales problemas de la teoría de la literatura atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social» (Garrido: 1988, 25-25).

1.7. Intentos de definición

1.7.1. Desde de términos y conceptos

Porque la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podrían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del ocoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buensayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabasen de pronto y no volvieran a florecer.

L. Marechal, *Adán Buensayres*

El lector se preguntará ¿qué tiene que ver la rosa evocada por Leopoldo Marechal en el lema citado con los géneros literarios? Sin embargo, el parecido entre esta rosa ficticia, plurivalente y el fenómeno que nos ocupa no es tan lejano como lo parece a primera vista. Porque nos debemos preguntar: ¿Qué naturaleza atribuimos al género literario? ¿Es flor o es rosa, es decir, el género representa un concepto más amplio como el de la flor o es una posible subdivisión, la rosa? ¿Tiene las particularidades de la rosa del fragmento marechaliano, de un ente pensado y ficticio que sólo existe en la mente de su inventor o se materializa en obras concretas? ¿Es como la quintaesencia de todos los textos que puedan crearse como pertenecientes a este género? ¿Es un concepto perenne e invariable, o cabe suponer que evoluciona? ¿Existe la plasmación perfecta y definitiva o es una estructura en constante evolución protífica?

Tantas preguntas, tantas incógnitas. Empecemos con la primera problemática, ya aludida más arriba. ¿Qué nivel de abstracción concedemos a la criatura «género»?

Las soluciones que se encontraron para evitar la confusión terminológica, en el ámbito de los géneros literarios, tienden, en la mayoría de los casos, a rebautizar el nivel 3, es decir, el nivel de lo que etiquetamos con «formas básicas de presentación literaria». Denominador común de las aseveraciones a este respecto es el postulado de unas invariantes ahistóricas en el ámbito de la creación literaria o incluso en ámbitos afines y más alejados; unas constantes que formarían precisamente la base de los géneros históricos variables. Para Goethe estas invariantes son las «formas naturales» (*Naturformen*) de la expresión literaria. Afirmar que el alemán posee para el conjunto existencial de un ser real la palabra configuración (*Gestalt*). Abstrae con esta expresión de lo alterable, supone que con ello se constata lo coherente, lo acabado y fijado en sus características (Jolles: 1968, 6 y Petsch: 1933).

También para Emil Staiger, uno de los clásicos de la teoría de los géneros, existen invariantes más allá de las formas genéricas; él los llama «conceptos fundamentales de poética» (Staiger: 1946), son tan fundamentales que se pueden equiparar, según el estudioso suizo, a predisposiciones antropológicas:

«la pregunta por la esencia de los conceptos genéricos conduce por su propia dinámica a la pregunta por la esencia del hombre. Así la poética fundamental se convierte en contribución de la ciencia de la literatura a la antropología filosófica» (Staiger: 1946, 10).

Porque, por de pronto, la idea de lo lírico o lo dramático no está vinculada ineludiblemente a la literatura, puede surgir —según él— incluso al contemplar un paisaje, en el primer caso, o presenciando una riña, en el segundo. Ello equivale a la premisa de que existen hombres líricos, dramáticos y narrativos, o épicos, empleando la voz staigeriana. No obstante, las implicaciones antropológicas se reflejan en aspectos estilísticos de las obras, como nos hace ver el autor al poner a los tres capítulos de su estudio los títulos: «estilo lírico: recuerdo; estilo épico: representación y estilo dramático: tensión» (Staiger: 1946, 11, 61, 102) indicando a la vez los rasgos caracte-

terísticos antropológicos de cada una de las actitudes fundamentales.

Muy cerca de Staiger se sitúa Wolfgang Kayser en su famoso clásico estudio *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Kayser: 1961, cap. 10); él utiliza el término «actitudes fundamentales» para designar esta misma realidad. Tampoco intenta la cuadratura del círculo de una imposible clasificación de todas las muestras literarias y busca una aclaración de la esencia de lo dramático, lo narrativo y lo lírico, como actitudes y manifestaciones, por así decir, supragenéricas, en el sentido de que lo lírico puede aparecer en lo narrativo o elementos dramáticos en la narrativa, etc. Sus subdivisiones quizá no sean de las más afortunadas y han suscitado algunas críticas (Hempfer: 1973, 167-169).

Una de las aportaciones originales de la última década ha sido la de G. Genette con el concepto de la «architextualidad» (Genette: 1979) que amplía las propuestas de su artículo anterior: «Genres, types, modes» (Genette: 1977, 389-421). Parte de la idea muy genettiana de la *hipertextualidad*, término con el que designa todas las relaciones explícitas que pueda haber entre las obras literarias y la extiende al ámbito de los géneros en el que las relaciones resultan mucho menos estrechas y visibles, es decir, implícitas, en el sentido de nociones de los determinados géneros que se heredan en el contexto diacrónico y sincrónico para formar una especie de «algoritmo textual», una acumulación de pautas y expectativas con claras implicaciones históricas. Para Austin Warren el género no existe «como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como existe una institución. Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a instituciones para luego reformarlas» (Wellek y Warren: 1969, 271-272). A continuación explicita: «La teoría de los géneros literarios es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias».

Un poco más adelante los llama «géneros fundamentales», para pasar luego a sus «subdivisiones». Se da cuenta de la doble utilización confundiente de la misma voz sin resolverla.

Dado que nos limitamos aquí a los géneros literarios y que el concepto de literatura que aplicamos es un tanto restringido, no resultará de gran utilidad para nuestros quehaceres —por incluir todo tipo de formas lingüísticas— la introducción de los términos «especie o tipo de texto» (*Textsorte*), de origen alemán y basados predominantemente en estudios de la lingüística de texto; son demasiado generales y consideran casi exclusivamente los factores constitutivos de la textualidad, sin especificar en qué consiste la literariedad de los textos literarios. Volvemos a hablar del asunto un poco más adelante.

Podemos concluir, por tanto, que en los estudios al respecto se observa la conciencia de la doble utilización del término género, pero también la de los dos niveles que deben considerarse y distinguirse a la hora de abordar la problemática genérica. El nivel que llamamos con una voz un tanto rimbombante «formas fundamentales de presentación literaria» recibe, según diversos autores, distintas designaciones como «formas naturales», «conceptos fundamentales», «actitudes fundamentales», «géneros fundamentales», «formas de presentación literaria», «macrogéneros» o simplemente «géneros».

A pesar de esta situación babilónica ha quedado claro que la voz es lo de menos con tal de que quede patente la diversidad de los niveles y de que no se emplee el mismo término para dos realidades. No sin motivo se emplea el plural al hablar de este nivel y allí reside —una vez admitida la existencia de los géneros literarios— otro de los problemas que debemos tocar por lo menos superficialmente, a saber, el número de los géneros.

1.7.2. Narrativa, dramática, lírica, ¿y algo más?

La problemática de la tríada de formas de presentación básicas también ha hecho correr mucha tinta y sembrado mucha confusión porque los criterios de determinación del número no han sido siempre los mismos; unas veces se utilizan criterios de discurso (relato-actuación) otras veces aspectos contentidistas (mímesis-diégesis) y otras funcionales (*catarsis*, *docere-movere-delectare*). De este modo, unas veces el sistema resultante es diádico, otras triádico o incluso de cuatro o más tipos.

Cierta tradición de estudios de los géneros atribuye, sin fundamento, a Platón (Libro III, *República*) el origen de la división de los géneros en narrativa (épica), dramática y lírica que luego se habría desarrollado en y después del Renacimiento. Se mantiene a pesar de muchos altibajos, modificaciones y polémicas hasta nuestros días. En la mayoría de los trabajos la tripartición de los géneros, o formas básicas, se da por natural, otros estudiosos se consideran obligados a justificar la tríada (Lockemann: 1973; Hamburger: 1968) y un tercer grupo reducido o bien aboga por una reducción (Bonnet: 1951) o bien por una ampliación del número de formas básicas (Rutkowski: 1968; Stempel: 1972). No podemos indagar en la argumentación de unos y otros; parece ser que la tripartición no carece del todo de justificación si se contempla el *corpus* de las obras literarias existentes. Naturalmente, a la hora de la división tampoco deja de influir el concepto de literatura. Si unos incluyen, por ejemplo, la llamada literatura didáctica como cuarto género o cuarta forma fundamental, es porque para ellos basta con que un texto verbal manifieste una elaboración cuidadosa del material lingüístico para adquirir derecho de ciudadanía entre los géneros literarios.

¿Género didáctico?

La ampliación más frecuente se realiza precisamente a través de la introducción de este género didáctico. Con este marbete se caracterizan textos como *El libro del ajedrez* de Alfonso el Sabio, escritos de mística como los de Santa Teresa o ensayos como los de Unamuno u Ortega y Gasset. Salta a la vista que la inclusión o exclusión de estos textos en una teoría de los géneros literarios depende esencialmente del concepto de literatura que el estudioso aplique.

No constituye ninguna valoración —insisto en ello— si aquí excluyo los escritos de índole didáctica del ámbito de las bellas letras tal como se definieron más arriba. Es más, en bastantes casos —pongo como ejemplo los ensayos de don Miguel— el deslinde entre lo literario y lo filosófico y especulativo no resulta fácil del todo. Sin embargo, lo didáctico no constituye de por sí una forma literaria aparte, como ocurre igualmente

con lo cómico y lo trágico, es practicable en todos los géneros y hasta fuera de ella; de hecho cualquier obra literaria es en cierta medida una lección sobre la realidad. Ni siquiera hace falta recurrir al consejo horaciano, seguido por legiones de escritores, de mezclar lo útil y lo dulce, de deleitar al público enseñando. Y la existencia de casos límite no debería impedir la práctica de una delimitación útil y viable en la inmensa mayoría de los casos. Este no es el lugar para discutir detalladamente las posturas diversas; para nuestras necesidades, y también porque no carece de fundamento la tríada clásica, mantengo la división en narrativa, dramática y lírica.

Un intento más reciente de ampliación —ciertamente poco convincente— es el de W. V. Ruttowski, discípulo de E. Staiger, que propone un cuarto género con el rasgo característico de una finalidad apelativa en el sentido de una situación enunciativa predominantemente fática de los textos, es decir, en ellos sobresale el afán de apelar al público, según afirma Ruttowski. De una forma o de otra, este afán es característico de todos los textos, y no solamente de los literarios, y un grado mayor de apelación todavía no es suficiente para formar un género aparte.

Una palabra acerca de la distinción entre narrativa y épica que se suele practicar en los estudios del ámbito hispano, utilizándose los dos términos como sinónimos en el germano. «Epik» es la voz que, por ejemplo, Julius Petersen (Petersen: 1925) y después Emil Staiger utilizan para designar no solamente lo relacionado con la epopeya —siendo ese el campo al que se limita en la teoría genérica peninsular— sino todos los fenómenos narrativos.

1.7.3. ¿Qué es un género literario?

«El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado...»

Todorov

Una vez aclarados los conceptos básicos y terminológicos, no vamos a poder eludir una cuestión fundamental y en el

fondo previa a todas las demás; es esta: ¿qué es un género? Es decir, la pregunta por la ontología del fenómeno que nos ocupa y a la que aludí al citar el fragmento de Leopoldo Marechal. Limitaré la vigencia de la cuestión preguntando solamente: ¿qué es un género literario? Y me refiero ahora ya al tercer nivel de abstracción, es decir, a las clasificaciones de las formas básicas de presentación literaria.

A) CUESTION PREVIA: ¿qué es un texto?

Como los géneros literarios tienen que ver por naturaleza con la literatura como arte verbal y como se plasman en textos verbales, quizá nos pueda ayudar una indagación previa en otra pregunta, la de ¿qué es un texto? Los que conozcan los problemas con los que se debaten los lingüistas de texto sabrán que esta pregunta no tiene respuesta fácil ni, hasta ahora, unánime. El saludo «buenos días» ¿es ya un texto? ¿Basta una exclamación, una oración, un párrafo, para que se constituya texto, tiene que ser una elaboración verbal más extensa? Con otras palabras, ¿basta un criterio meramente extensional para definir un texto verbal?

Parece ser que no es suficiente el mero criterio cuantitativo; el texto no es sólo una coordinación de palabras o de oraciones, se debe tener en cuenta un criterio cualitativo, concretamente el de la enunciación, es decir, el hecho de que una manifestación verbal no solamente se organice según las normas de una combinatoria morfosintáctica; todo texto se inserta además en una situación comunicativa: un locutor enuncia un mensaje en unas circunstancias espacio-temporales, o según Todorov «un discurso [léase texto] es siempre y necesariamente un acto de lenguajes» (Todorov: 1988, 36), y quien dice acto de lenguaje, incluye las circunstancias enunciativas.

Los requisitos mencionados anteriormente: situación comunicativa, locutor, mensaje, destinatario, y circunstancias espacio-temporales, al parecer se cumplen en la manifestación verbal que se transcribe a continuación; ¿merece ya el calificativo de texto?

Para la recta comprensión de este «texto», evidentemente el destinatario que lee estos apellidos y nombres de equipos debe

reconstruir la situación enunciativa en la que se produce la comunicación, porque en el caso contrario, esta acumulación de palabras no será más que una enumeración caótica. Es imprescindible conocer la combinatoria de esta disposición tipográfica de los nombres; hay que saber que corresponde a la de un equipo de fútbol.

EL EQUIPO			
BIURRUN (Español)			
UGBADE (Castellón)	ANDRINUA (Athletuc)	TXOMIN (Osasuna)	BUSTINGORRI (Osasuna)
	HAGI (R. Madrid)	PEDRAZA (Barcelona)	KOEMAN (Barcelona)
	MOYA (Valladolid)	ROMMEL (Tenerife)	ANDRADES (Sevilla)

Sin embargo, la combinatoria de estos elementos es sencilla y se basa únicamente en la colocación de nombres (y entre paréntesis los equipos a los que pertenecen) según el esquema consabido del alistamiento de un equipo de fútbol, de tal forma que mediante su lugar en el conjunto se averigua la función que desempeña cada uno dentro del equipo. Las palabras aisladas adquieren así coherencia y sentido como conjunto, lo que parece ser un requisito mínimo para la constitución de un texto verbal.

Ahora bien, este equipo no existe, a pesar de todos los indicios de realismo que pueda tener la lista. Porque es, como también sabe el conocedor de la combinatoria y de la situación enunciativa, un equipo ficticio que se compone cada lunes, después de ponderar el rendimiento de cada uno de los jugadores en distintos partidos de distintos equipos en una jornada determinada. Siendo repetible, el género tampoco es la realización concreta de este lunes o de otro, sino la potencialidad, la combinatoria, la «institución». Aquí se plantea —dicho sea de paso— el eterno problema del nominalismo y del realismo, de

la existencia o no, de la posible concreción o no de los conceptos generales. El interesado encuentra información abundante en los manuales e historias de la filosofía.

Salta a la vista que la combinatoria, la elaboración del material verbal y el contenido comunicativo de este texto son sencillísimos. Lo que nos hace sospechar que hay distintos grados de complejidad en los textos verbales; el texto citado cumple con los mínimos y debe haber unos textos informativos o también literarios cuya riqueza verbal, densidad de contenido y complejidad de combinatoria son infinitamente mayores.

No obstante, el equipo ficticio nos enseña un hecho fundamental característico de todos los textos literarios, es precisamente éste: no reproducen servilmente la realidad, son construcciones y abstracciones que designan una realidad o una realización posible. Así, el género literario es un modelo más de un modelo más complejo, como la obra literaria misma, el género es una abreviatura, un modelo de una realidad más compleja, es más, ni siquiera es un modelo constante, sino una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa; más aún, teóricamente, hay numerosas posibilidades de creación de nuevos géneros con el único límite de que dependen de las posibilidades creadoras del hombre y están limitadas por las reglas de funcionamiento del lenguaje (Garrido: 1988, 24). Es más, existe el peligro de una multiplicación desmesurada de grupos genéricos que puede impedir la sistematización y la operatividad, de modo que se impone una actitud selectiva y cautelosa (Nies: 1974). Sobre insistir que, tal como este «equipo» de fútbol, los géneros literarios constituyen una convención comunicativa entre los productores y los potenciales receptores, cuyo conocimiento es imprescindible para la recta comprensión del mensaje (Dominguez Caparrós: 1987).

B) ¿QUÉ ES UN GÉNERO LITERARIO?

Criterios para una definición de los géneros literarios

¿Qué fenómenos deberían formar parte de una definición del género? En este aspecto, como es lógico, también discrepan los estudiosos entre sí. Los ámbitos que suelen aparecer con

más o menos regularidad y también con acentuación discrepante en los intentos definitivos, son criterios cuantitativos, lingüístico-enunciativos, temáticos, históricos y sociológicos. Cada uno de estos criterios precisa de una explicitación.

Criterios cuantitativos

El más obvio y palpable de los rasgos caracterizadores es el criterio de la extensión. Es una perogrullada afirmar que ciertos géneros, por no decir la inmensa mayoría, tienen una extensión determinada más o menos reiterada en las concreciones individuales de las obras literarias correspondientes. Naturalmente, no se puede fijar por verso, línea o página exactos, pero sí por lo menos según una distinción somera entre géneros cortos, de mediana extensión y largos. En la lírica es incluso un rasgo general que los géneros sean cortos; el hecho de que se supere un determinado número de versos, a menudo es señal de que probablemente haya una mezcla de dos o más formas de presentación. Una égloga, por ejemplo, con frecuencia no es puramente lírica porque se le añaden elementos dramáticos y hasta narrativos. En la dramática y la narrativa nos encontramos, en cambio, con una variedad de extensión muy grande, baste recordar las discrepantes extensiones de la novela, el cuento y la fábula; incluso dentro de cada uno de estos géneros puede haber unas variaciones cuantitativas muy notables. Sin embargo, en las tres formas básicas encontramos géneros con una extensión más o menos preestablecida que sirve de rasgo diferenciador.

Criterios lingüístico-enunciativos

Cuando Todorov afirma que «un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas» (Todorov: 1988, 36) se está refiriendo principalmente a estos aspectos: el estilístico, el semántico y el pragmático o enunciativo. Son evidentemente también los aspectos más «literarios» en el sentido estricto de la palabra, porque se refieren a la naturaleza verbal de la obra de arte literaria. Cada uno de estos ámbitos necesitaría a su vez un tratamiento extenso que aquí

no se puede dar. Acaso sea suficiente recordar que las diferencias estilísticas pueden naturalmente tener un carácter distintivo a la hora de establecer definiciones genéricas. El «lenguaje sazonado» del que habla Aristóteles como característico de la tragedia (siendo sazonado «el que tiene ritmo, armonía y canto» (Poética, 1449b) es uno de los rasgos con los que aquella se distingue, por ejemplo, de la comedia y de la epopeya. Veamos algunos aspectos de este criterio lingüístico enunciativo:

• *Rasgos métricos*

Cada género tiene sus rasgos estilísticos propios, y no solamente como obra concreta e individual sino —y aquí nos interesa principalmente como plasmación de un género literario; según el caso, ayudan considerablemente a la hora de su identificación como tal género. Según la época que se contemple, un rasgo estilístico distintivo puede ser la versificación; durante mucho tiempo constituía uno de los rasgos de elaboración lingüística más notables de muchas obras literarias; aunque lo decisivo no es la versificación en sí, puede incluso inducir a error. Ya avisa Aristóteles que (en sus tiempos y durante muchos siglos posteriores) no solamente todos los textos literarios se escriben en verso, sino también textos científicos e históricos (Poética, 1447a); por tanto, para que la versificación se convierta en signo distintivo genérico tiene que adquirir unas estructuras ratificadas y consensuadas por la convención genérica literaria. Un receptor griego reconocía una epopeya por estar escrita en «versos heroicos» (Poética, 1459b), en hexámetros, como actualmente un receptor español, familiarizado con las convenciones literarias y métricas, reconoce un romance por los octosílabos con rima en los versos pares y la ausencia de división estrófica; lo que no significa que no pueda haber «infracciones» en el sentido de un empleo extrapreceptivo de las mismas normas métricas.

• *Rasgos estilísticos*

Además de los rasgos métricos, desempeñan también un papel distintivo los niveles estilísticos, más precisamente los

conceptos de estilo alto, mediano y bajo de tan larguísima tradición en la literatura occidental. Durante siglos no se concebía una tragedia que no estuviera escrita en estilo alto, y la farsa no era imaginable sino en estilo bajo. Aquí se vuelve a advertir que el rechazo e incluso la rebelión contra el rigor preceptivo a partir del Romanticismo hace que se salten también las normas estilísticas tradicionales, de modo que nadie dudará actualmente que *Esperando a Godot* es una tragedia a pesar de que su estilo dista mucho de ser elevado, por eso es una tragedia «absurda». A la vista de estas circunstancias, se recomienda mucha cautela y una sólida perspectiva histórica a la hora de la definición y la identificación de los géneros literarios a partir de su estilo.

Este hecho no quita que el estilo siga siendo elemento distintivo genérico, quizá ya no en esta clasificación rígida convencional, pero sí en matizaciones más ajustadas e individualizadoras como por ejemplo los registros, la sintaxis, el léxico, etc.

• Funciones lingüísticas y registros

Lo lingüístico-literario no se agota tampoco en el nivel estilístico, dado que se consideran además aspectos como el carácter connotativo y denotativo del lenguaje, rasgos que se distribuyen también de modo diverso según el género. Un texto lírico será casi siempre más connotativo que uno narrativo; sin embargo, se debe ir igualmente con cautela, puesto que existen textos narrativos cuyo lenguaje es altamente plurisignificativo y hasta «opaco» y en cambio hay textos líricos con un lenguaje predominantemente denotativo. Siempre a la hora de determinar un género literario se conjugarán varios criterios para formar la combinatoria de los diversos géneros.

Lo mismo se debe afirmar de los llamados registros lingüísticos, sociolectos, dialectos, idiolectos, que introducen matices en el texto literario que en determinadas circunstancias llegan a ser distintivos genéricos, en otras son simplemente caracterizadores de figuras o circunstancias. Bajtin señala lo «polifónico», es decir, la mezcla de registros, como rasgo fundamental de la novela. En los esperpentos de Valle-Inclán la discrepancia entre el lenguaje culto y las situaciones triviales y banales también se convierte en marca de género.

Por último, se debe mencionar lo que con este u otros términos se designa como «tono», es decir, la capacidad del lenguaje de evocar atmósfera, emoción, humores; me refiero a lo cómico, lo trágico, lo satírico, lo melancólico, lo jocoso, lo lúdico, lo grotesco y un largo etcétera. No siempre el tono decide sobre la pertenencia o no de un texto a un género determinado; ahora bien, en algunos el tono adquiere peso específico: la comedia es cómica; la farsa es cómica y a menudo grotesca; la elegía es triste, melancólica, contemplativa; la fábula es sentenciosa, etc.

• Rasgos enunciativos

Las circunstancias enunciativas son —como vimos ya someramente— los aspectos que convierten una combinación organizada de palabras en un acto de habla o de lengua, es decir, le añaden valores comunicativos no transmitidos con el mero significado literal de las palabras sino con las circunstancias en las que se produce la comunicación. ¿Y cómo incide la situación enunciativa en la determinación de los géneros literarios?

Dos aspectos se deben tener en cuenta en este enfoque: primero, la situación de habla desde el punto de vista retórico y pragmático y, luego, sus repercusiones sobre el género literario. Es ya milenaria la diferenciación entre la situación de habla «normal» o, en términos más modernos, la performativa y la diferida o asimétrica (Austin: 1962; Searle: 1969; Wunderlich: 1971). En el fondo, es la clásica distinción entre el *sermo ordinario* y el *sermo absentis ad absentem* de la retórica clásica, es decir, un discurso que se transmite, por un lado, en una situación comunicativa natural de presencia de los interlocutores, y, por otro, el que se produce no estando presente el emisor en la recepción ni el receptor en la emisión; tampoco permite el intercambio de papeles entre emisor y receptor. No hace falta subrayar que en este orden de ideas tienen también cabida las consideraciones sobre lo oral y lo escrito y sus relaciones con la configuración genérica. Es evidente que el carácter oral de un género —pongamos por ejemplo la epopeya— influye notablemente en sus invariantes.

A primera vista toda comunicación literaria parece pertenecer al segundo tipo de situación de habla. La obra se escribe en un determinado momento y se recibe en otro. No asistimos prácticamente nunca a una emisión directa del texto por su autor. Es más, en las obras literarias el autor sólo se comunica directamente en contadísimos casos y entonces no en la totalidad de la obra, sino en fragmentos. El autor narrativo delega el acto comunicativo a un narrador, en la lírica el llamado «yo lírico» del poema no coincide con el yo empírico del poeta y en el drama, la situación es aún más clara, el autor pone lo que quiere decir en boca de los actores. No obstante, en el drama existe un simulacro de discurso y de comunicación directos. El espectador percibe el texto como si las réplicas fueran fruto del afán comunicativo inmediato de los actores, se simula una situación de habla ordinaria entre los actores.

Por lo tanto, de la situación de habla se pueden derivar particularidades genéricas, discursos típicos de géneros y/o de formas de presentación básicas: la narrativa y/o lo narrativo están vinculados con el discurso diferido, «relativo» y «relatador», mientras que la dramática y lo dramático se nutren —por lo menos aparentemente— del discurso directo, performativo, «simétrico». Esta situación no impide, naturalmente, la mezcla de los dos tipos, como ocurre por ejemplo, en el teatro épico. En cambio, la misma distinción puede servir también de base para una ponderación y jerarquización de los ingredientes narrativos y/o dramáticos de un género o de una obra concreta; es más, suministra invariantes utilísimas para una consideración histórica de los géneros, porque ofrece categorías ahistóricas y constantes que permiten rastrear la evolución y las ramificaciones de los géneros particulares. Sólo se puede saber lo que es teatro épico, léase narrativo, teniendo un concepto claro de lo que es lo dramático y lo narrativo.

Criterios temáticos

En la literatura moderna cualquier tema se considera literario y no se conoce una norma que atribuya determinados temas a determinados géneros y no los admita en otros. Ahora bien, a pesar de esta «permissividad» relativamente reciente y

con una obediencia creciente a atribuciones reglamentadas conforme se retrocede en el pasado de la literatura occidental, existen géneros prácticamente dedicados con exclusividad a una clase de temas. La elegía medita la muerte y las desgracias, la fábula y el *exemplum* tienen como tema comportamientos humanos típicos, el romance histórico se nutre de temas de la crónica, por citar algunos que conservan la atribución regulada.

Por tanto, los temas pueden ser en algunos casos criterios genéricos, en otros, sin embargo, se debe proceder con cautela, dado que géneros como la novela, el cuento o muchos otros admiten todos los temas imaginables.

Criterios históricos y sociológicos

La historicidad del género literario, en el sentido de una convención artística en el tiempo, es el fundamento de su ser como tal género. Sería absurdo hablar de género, si no fuese un fenómeno esencialmente histórico, porque la «genericidad» implica historicidad. Si toda obra literaria es radicalmente única y por tanto irreplicable, no puede tener dimensión histórica como forma y estructura, ni se plantea la posibilidad de una investigación genérica.

La misma actitud que asume el teórico de los géneros ante la disciplina ya tiene implicaciones históricas por la ya mencionada doble posibilidad de enfoque, unas veces apriorístico, es decir, el preceptista dicta reglas como autoridad a la que se debe obedecer, y por otro lado, el enfoque observador, a posteriori, que describe y sistematiza una vez producidos los fenómenos que estudia. En el primer caso, la teoría genérica se establece como normativa, en el segundo nace descriptivamente de la observación de un *corpus* existente. En la realidad, hasta los más severos preceptistas siempre tenían en cuenta la producción literaria anterior, buscando en ella los textos que luego elevaron a rango de modelo imitable.

Los criterios históricos no son rasgos inherentes, ni al género como combinatoria, ni al texto como realización de ésta. Sin embargo, la perspectiva histórica no carece de importancia en el ámbito de los géneros literarios, precisamente porque ellos constituyen un fenómeno intrínsecamente histórico, no

solamente por aparecer en momentos diversos del devenir de la literatura, sino también porque están en constante mutación. «Son manifestaciones de las posibilidades creadoras del hombre, pero también de la temporalidad de todo quehacer humano.» (Garrido: 1988, 21). Esta circunstancia obliga —como ya advertí— a asumir permanentemente una perspectiva histórica a la hora de definir los géneros literarios y valorar las obras que pertenecen a ellos. También se debe advertir el peligro constante de que el estudio de los géneros eleve una determinada concreción histórica a categoría de modelo inmutable y atemporal. Un caso paradigmático es el estudio sobre el drama de Gustav Freytag (Freytag: 1886). No es poco frecuente la convivencia entre los estudiosos que el género crece y alcanza su propia naturaleza, que es perfectible y halla su plasmación definitiva en alguna obra concreta. Lo afirma ya Aristóteles «y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza» (Poética: 1449a, 13-15). Averiguar si estas afirmaciones son ciertas en parte o en su totalidad también constituye un aspecto histórico de la «genología»; es más verosímil suponer y defender la variabilidad y la evolución del género que una supuesta perfección definitiva.

La observación de las implicaciones históricas no debe llevar nunca al extremo de una consideración determinista de los géneros tal como se practica en el trabajo de F. de Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française* (Brunetière: 1890), quien aplica la teoría evolucionista de Darwin a los géneros, sosteniendo que, como organismos biológicos y obediendo a las circunstancias de la infraestructura social del momento, nacen, crecen, alcanzan su cúspide y mueren; como si fuesen animales o plantas y como si detrás de cada creación artística no estuviera un artista libre y consciente. Lo que ocurre realmente con los géneros literarios desde el punto de vista histórico lo describe con acierto J. M. Díez Taboada, muy en la línea de A. Warren, al afirmar que el género se debe contemplar como si fuese una institución y entonces:

«es lógico que (...) se den, además del fundador que traza una primera obra modelica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo.

perzoso que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a circunstancias históricas nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento traten de fijar, a veces pedantemente, sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que a fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación» (Diez Taboada/Garrido: 1988, 24).

El que hable de un determinado género, el que quiera aplicar esquemas estructurales genéricos a un texto literario, deberá, por tanto, no perder nunca de vista que en determinados momentos esta «institución» ha podido tener unas características bastante distintas de las de otras épocas; con otras palabras, deberá considerar que el ente que le sirve de molde comparativo es histórico y no inmutable. M. A. Garrido es muy tajante al respecto sosteniendo que «El teórico ha tendido a otorgar carácter absoluto a sus formulaciones casi siempre condicionadas, como es lógico, por la realidad de la producción literaria en su época, en todo caso, por la tradición histórica hasta llegar a su momento. Pero si algo hay claro en la cuestión de los géneros es la empírica movilidad de los mismos, sus continuas sustituciones y sus diferencias en el espacio y en el tiempo.» (Garrido: 1982, 98).

El origen de los géneros

Evidentemente la pregunta por el origen de los géneros constituye también un aspecto histórico y ha sido contestada de formas y con prelación diversas que tampoco podemos tocar aquí con detalle. La afirmación de la existencia de unas «formas simples» es quizá la primera investigación sistemática de los orígenes de los géneros literarios aunque no retrocede hasta el «final», como veremos al hablar de A. Jolles y su libro *Einfache Formen* (Jolles: 1968, cap. 3). Una respuesta convincente parece ser la explicación de T. Todorov que determina el género afirmando que «es la codificación históricamente cons-

tatada de propiedades discursivas» y añade que «una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra son reveladoras de esa ideología.» (Todorov: 1988, 38-39). Con ello ya se han revelado también las implicaciones sociológicas de los estudios genéricos, puesto que el nacimiento y la evolución de distintas formas literarias están estrechamente vinculados con circunstancias sociales o, mejor dicho, socio-culturales. Un paradigma de estas interrelaciones se halla por ejemplo en los llamados géneros cortesanos, cuyos rasgos característicos se deben en gran parte al entorno en el que nacen y para el que estaban destinados. Lo mismo vale, desde luego, para los llamados géneros populares. Sin embargo, no se debe perder de vista en la averiguación de estas interrelaciones socio-literarias que en ellas influyen también otros factores y no por último el geográfico e histórico. Basta pensar en las llamativas diferencias de la comedia desde Aristófanes, Plauto, Terencio hasta los siglos XVI y XVII en España, Francia e Inglaterra. Bajo la misma etiqueta se esconden realidades literarias de muy diversa índole.

F. Lázaro Carreter sostiene que el género posee un origen normalmente conocido o que debe descubrirse. En general es obra de un genio que inventa una combinación de rasgos que a continuación se imitan. Es partiendo de este proyecto genial que se constituye el género como entidad histórico-estructural en creaciones individuales. Sin embargo, las razones de vigencia, triunfo y declive de determinados géneros son muy difíciles de rastrear y conceptualizar. Lo ejemplifica el estudio con el tan repetido cliché de la novela moderna como imitación del Quijote (Lázaro Carreter: 1976, 113-120).

1.8. Resumen

Queda constancia de que el género literario es un fenómeno complejo cuya definición obedece a un cúmulo de rasgos diversos y variables. Los estudiosos de la disciplina llaman la atención sobre el hecho de que nunca puede ser un solo criterio el que decida sobre la pertenencia o no a un género; siempre se

conjugan si no todos, por lo menos la mayoría de los rasgos definitivos que acabamos de ver. La complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes. Naturalmente, se vislumbra aquí también el peligro de una definición demasiado detallada, tan perjudicial como las definiciones demasiado vagas. O será aplicable a demasiado pocos fenómenos por ser muy restrictiva o ya no dice nada aprovechable sobre la realidad que define dando cabida a demasiados fenómenos.

La labor que desarrollamos en los capítulos que siguen es fruto de la búsqueda de los intentos definitivos reflejados en poéticas, preceptivas, y estudios al respecto. El peligro que en la definición que se presenta hayan influido conceptos subjetivos y hasta equivocados no se puede descartar de antemano, tampoco es fácil escapar a la tentación de la absolutización de formas, definiciones y concepciones históricas, particularmente las actuales.

Soy consciente de los riesgos de la empresa y de los muchos fallos que va a tener este intento. Sin embargo, espero que haya valido la pena y que si de algo sirve, sea de base para futuros trabajos más acertados en los que se logre captar cada vez con más rigor y exactitud el fenómeno de los géneros literarios.