

Capítulo IX

EL TEATRO

I. EL TEATRO COMO GÉNERO LITERARIO: LITERATURA Y ESPECTÁCULO

La literatura dramática constituye uno de los grandes grupos en que se divide la literatura cuando se organiza en géneros. La antigüedad del tratamiento de los problemas que tienen que ver con el teatro, dentro de los estudios literarios, viene atestiguada nada menos que por la *Poética* de Aristóteles.

Sabido es que este primer tratado de teoría literaria de nuestra cultura es sobre todo un **estudio de la tragedia**. En la consideración aristotélica de la tragedia no estaba ausente el **componente no literario del teatro**, sino que se veía como un todo en el que el espectáculo ocupa un lugar importante en la consecución del efecto final de la obra.

Los últimos planteamientos generales sobre el teatro no olvidan tampoco el aspecto externo, **la representación como elemento que influye en la configuración, textual también, de la obra dramática**.

1. Artes del espectáculo

Trabajo clásico, aunque no viejo, para esos temas es el de T. Kowzan (1975). El teatro es considerado como una clase dentro de la especie más general de *artes del espectáculo*. Estas artes se definen como aquellas cuyos productos son **comunicados obligatoriamente en el espacio y en el tiempo**, es decir, en **movimiento**. Además, corrientemente están dotados de **fabulación** (cuentan algo) y tienen un **alto grado de sociabilidad** en el plano de la producción, de la comunicación y de la percepción (Kowzan, 1975: 61).

Una enumeración de los tipos de espectáculo se puede encontrar en la misma obra (Kowzan, 1975: 59-60). Mediante la **combinación de los tres elementos** de la *fabulación* (historia, cuento), el *hombre* y la *palabra*, se diferenciarán los ocho tipos siguientes de espectáculos: 1. Cuando **los tres elementos están presentes**: teatro dramático, ópera, recitación, oficio religioso; 2. Con **fabulación y hombre**, sin palabra: ballet, pantomima, cine mudo, cortejo; 3. Con **fabulación y palabras**, sin hombre: dibujo animado o proyección con figuras no humanas (luz y sonido); 4. Con **fabulación** solamente: sombras, dibujo animado u otra proyección sin imagen de hombre y sin palabras, juego de autómatas con forma no antropomorfa; 5. Con **hombre y palabra**, sin fabulación: ciertos ritos, recitación de un texto sin fábula; 6. Con **hombre** solamente: gimnástica, ciertos bailes o conciertos; 7. Con **palabra** solamente: ciertas proyecciones abstractas que utilizan la palabra; 8. Con **ninguno de los elementos**: juegos de agua, fuegos artificiales, proyecciones móviles.

Partiendo de la distinción fundamental de artes del espacio y artes del tiempo, la **literatura**, en su sentido más amplio, se sitúa en las **artes del tiempo**; la **pintura** sería

un ejemplo de **artes del espacio**. Pero la literatura **dramática** establece una prolongación en las artes del espacio. Tres series de cinco ejemplos ilustran muy bien la gradación entre la literatura sin espectáculo y el espectáculo sin palabras, pero con fábula (con una historia).

El grupo 1 reúne ejemplos de literatura sin relación con las artes del espacio (obras épicas: la *Ilíada*; novela de Dumas hijo *La dama de las camelias*; novela de Zola *Thérèse Raquin*).

En el grupo 2 se enumeran ejemplos de **literatura dramática**, pero **no representada**; se trata del texto dramático considerado independientemente de su representación: obras dramáticas, como *Las Troyanas* de Eurípides; drama de Dumas hijo *La dama de las camelias*, o libreto de la ópera de Verdi *La Traviata*; drama de Zola *Thérèse Raquin*.

En el número 3 se agrupan ejemplos de adaptación o proyección hacia el espectáculo (el espacio) de obras literarias no pensadas para ser representadas: recitación con puesta en escena de un fragmento de la *Ilíada*; proyección de una de las películas basadas en *La dama de las camelias*; proyección de la película de Marcel Carné *Thérèse Raquin*.

El grupo 4 integra la **literatura dramática**, como en el 2, pero **representada**: representación de la tragedia de Eurípides; del drama de Dumas hijo *La dama de las camelias* o de la ópera *La Traviata*; representación del drama de Zola *Thérèse Raquin*.

Por último, el grupo 5 está formado por espectáculos de pantomima, ballet o películas mudas que se basan en una obra literaria: proyección de una película muda basada en un fragmento de la *Ilíada* o en una de las obras dramáticas derivadas; ballet de H. Sauguet y T. Gsovsky *La dama de las camelias*; proyección de la película muda de Nino Martoglio *Thérèse Raquin* (Kowzan, 1975: 72-74).

2. Drama

Por lo que se refiere al **teatro**, queda clara en la explicación de T. Kowzan una distinción importante y que no se debe perder de vista al interesarse por el aspecto literario. Se trata del concepto de *drama* para referirse a la literatura dramática, independiente del espectáculo.

Patrice Pavis en su utilísimo *Diccionario del teatro* define *drama*, en su sentido general, como “*el género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado. Obra dramática es solamente la denominación para este tipo de texto*”. Y en la siguiente acepción se refiere al *drama* como género intermedio que sintetiza la tragedia y la comedia, desde el siglo XVIII (1980: 149).

El concepto *drama* en la teoría moderna puede tener unos perfiles más matizados si se lo define en estrecha relación con la *fábula* (universo ficticio) y la *escenificación*, como hace José Luis García Barrientos (2001: 30): “*El drama se define por la relación que contraen las otras dos categorías: es la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa*”.

3. Situación de comunicación teatral

Aspecto también importante en la caracterización del género teatral es la comparación con los demás géneros literarios según la planteaba ya la teoría clásica con Platón y

Aristóteles. El teatro, es bien sabido, imita presentando a los **mismos personajes en acción**, y **sin aparecer el narrador** en ningún momento.

Se configura en el teatro una **compleja situación de comunicación**, situación que ha sido descrita minuciosa y detalladamente por M.^a del Carmen Bobes Naves en la introducción a su *Semiología de la obra dramática* (1997). Las siguientes palabras plantean resumidamente el problema:

“El teatro es un proceso de comunicación complejo, más que cualquier otro de tipo lingüístico y literario, pues suma fases y añade elementos nuevos al esquema general de la comunicación, porque tiene más emisores (autor-director-actores) y receptores (lector individual, espectador colectivo), y porque el proceso de transducción que es la puesta en escena da competencias al director que han cambiado histórica, social e ideológicamente” (1997: 31).

Cuando la vieja poética caracteriza el género dramático como **imitativo puro, sin elementos narrativos**, se está refiriendo a la peculiar situación de comunicación que se produce en el teatro.

Esta situación compleja incide en la forma del *texto dramático*, que en cuanto *obra escrita* -para ser leída en principio sólo por los actores y el director- se diferencia de otras obras literarias, según propone M.^a del Carmen Bobes, por la distinción de los **dos aspectos** siguientes:

– el *Texto Literario*:

*“[...] constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita: el título, la relación de las **dramatis personae**, los prólogos y aclaraciones que pueda incluir y también las mismas acotaciones, si tienen valor literario, como ocurre en el teatro de Valle-Inclán, por ejemplo”;*

– el *Texto Espectacular*:

“[...] formado por todos los signos, formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal ‘en presencia’, es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc.” (1997: 32).

Didascalias, según explica la autora más adelante, son *“las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasan a la representación en forma verbal, como parte del diálogo”* (1997: 174). Si un personaje dice *“Me molestas con tus martillazos en la pared”*, en la representación forzosamente tiene que aparecer alguien dando martillazos. Son signos *paraverbales* el **tono, timbre, ritmo**; *quinésicos*, los **gestos** de manos y cuerpo, y **mímica** del rostro; *proxémicos*, las distancias y movimientos de los personajes (1997: 158).

II. TEORÍA ARISTOTÉLICA

Como primer tratado de poética, que, además, dedica su mayor atención a la tragedia, la obra de Aristóteles sigue siendo punto de referencia inexcusable para quienes hablan de teatro. Raro será el estudio teórico sobre el teatro que en un momento u otro,

de manera explícita o como fondo de sus planteamientos, no indique la presencia de la teoría aristotélica. Además, durante mucho tiempo, especialmente a partir del Renacimiento, ha sido el texto de teoría dramática que ha acompañado a muchas manifestaciones y discusiones sobre el hecho teatral en nuestra cultura europea. Como se podrá apreciar después del resumen que se va a hacer, hay conceptos aristotélicos completamente vivos en la reflexión actual sobre el teatro.

1. La tragedia

a) Definición

La definición aristotélica de **tragedia** es:

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por ‘lenguaje sazonado’ el que tiene ritmo, armonía y canto, y por ‘con las especies [de aderezos] separadamente’, el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto” (1449, b).

Si se analiza la definición, las características de la tragedia, de acuerdo con los criterios aristotélicos de diferenciación de los géneros (comentados en un capítulo anterior), son:

- **medios de la imitación:** *lenguaje sazonado* (verso y canto);
- **objeto de la imitación:** *acción* esforzada y completa, de cierta amplitud;
- **forma de la imitación:** *actuación* de los personajes, y no relato.

A esta caracterización, meramente técnica, habría que añadir los **efectos psicológicos especiales de la tragedia:** purgación de la compasión y temor, mediante estas mismas afecciones. Es la famosa *catarsis* trágica.

b) Partes o elementos de la tragedia

Los elementos o *partes cualitativas* de la tragedia son:

- por un lado, las que hacen referencia a la **forma:** *espectáculo, canto y elocución;*

Dice Aristóteles: “Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia, la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación” (1449, b).

- por otro lado, están los elementos que se refieren al **contenido**, es decir, al objeto, a la **imitación de la acción**, y que son: la *fábula*, el *carácter* y el *pensamiento*.

Dice el estagirita: “Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuáles por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es la fábula,

pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer" (1449, b-1450, a).

Así quedan, pues, enumerados y definidos todos los elementos de las tragedias. Según los medios, el objeto y la forma de la imitación, Aristóteles clasifica estos elementos como sigue:

"Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. En efecto, los medios con que imitan son dos partes; el modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres, y, fuera de éstas, ninguna. De estos elementos esenciales se sirven, por decirlo así, (todos), pues toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento" (1450, a).

La tragedia se completa con las partes cuantitativas, que Aristóteles describe en el capítulo 12 (1452, b), y que son: prólogo, episodio, éxodo y parte coral (párodo y estásimo).

Dice Aristóteles: *"Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los comos"* (1452, b). Más adelante define el como: *"lamentación común al coro y a la escena"*. Nótese que aquí Aristóteles hace una descripción de la tragedia de su tiempo y no da una descripción característica de notas esenciales de la tragedia.

Según todo lo anterior, un esquema de la definición de tragedia y sus partes, esenciales y cuantitativas, sería el siguiente:

TRAGEDIA		
IMITACIÓN	PARTES ESENCIALES	PARTES CUALITATIVAS
MEDIO: <i>lenguaje</i>	CANTO ELOCUCIÓN	PRÓLOGO
OBJETO: <i>acción</i>	FÁBULA CARACTERES PENSAMIENTO	EPISODIO PARTE CORAL (párodo y estásimo)
FORMA: <i>actuación</i>	ESPECTÁCULO	ÉXODO
EFECTO PSICOLÓGICO: CATARSIS (Compasión y temor).		

c) Partes o elementos esenciales

Canto

Sabemos, por la definición de la tragedia, que el canto constituye uno de los **aderezos del lenguaje** de la misma, y también sabemos que algunas partes de la tragedia se

matizan mediante **versos solos**, y en otras los versos son **cantados**. Por lo demás, excepto en Sófocles y Eurípides, **las partes cantadas no son consustanciales a la fábula**, al argumento. Es decir, hay una separación entre texto y música.

Fábula

La fábula o **estructuración de los hechos** es la **parte más importante de la tragedia**. Debe imitar *una acción sola y completa*, y sus **partes** deben estar **ordenadas** de tal manera que, si se cambia o suprime algo, el todo queda alterado y dislocado.

Partes de la fábula son: **peripecia, agnición y lance patético**:

- la *peripecia* es “*el cambio de la acción en sentido contrario*”, siempre verosímil o por necesidad;
- la *agnición* es “*un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio*”; la más perfecta es la agnición acompañada de peripecia;
- la tercera parte de la fábula, el *lance patético*, “*es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás casos semejantes*” (cap. 11; 1452, a-b).

Las fábulas pueden ser *simples* o *complejas*:

- son *simples*, **lo mismo que la acción que imitan**, si en su “*desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición*”;
- y son *complejas*, si “*el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas*”.

Y siempre se exige la necesidad lógica o la verosimilitud. Las *fábulas simples episódicas* (ya veremos en las partes cuantitativas de la tragedia qué es un episodio) **son las peores**: “*De las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria*” (1451, b).

La fábula, en el sentido de acción, será **simple mejor que doble**, es decir, será una y no doble (estamos ante la famosa *unidad de acción*):

“*Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor*” (1453, a).

Un ejemplo de fábula (acción) de estructura doble es la *Odisea*, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos.

Los **efectos de la tragedia** (*catarsis*: compasión y temor) deben **surgir de la fábula**, y no debe ser todo el aparato escénico, el espectáculo, el que los produzca, pues **estos efectos deben surgir de los hechos**, e incluso **si solamente se escucha la fábula** sin verla representada.

Por lo demás, en la estructuración de la fábula, la sucesión de los hechos debe estar presidida por lo *necesario o verosímil*, así como el desenlace debe resultar de la fábula misma. Lo *irracional* debe estar fuera de la fábula.

En fin, el poeta **puede inventar nuevas fábulas**, pero, si se decide a tratar **temas tradicionales, no debe cambiarlos** (esto iría contra la verosimilitud).

Caracteres

Los caracteres, cuya definición se ha visto más arriba, suelen reducirse al **carácter propio de hombre esforzado** y al de **hombre de baja calidad**. Naturalmente, en la tragedia suele imitarse el carácter del hombre esforzado.

En relación con los **personajes**, éstos no actúan para imitar caracteres, sino que **revisten los caracteres a causa de las acciones**. Sin caracteres puede haber tragedia, pero sin acción no (1450, a).

Véase la descripción más detallada de los caracteres: "*Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla*" (1450, b).

Se trata, pues, de una **actitud**, una **elección**, o una **decisión ante situaciones concretas**, y **no de una demostración puramente discursiva** de intenciones.

Por lo demás, un principiante domina antes los caracteres que la fábula, y éstos ocupan el **segundo lugar en la tragedia**, después de la fábula.

En el capítulo 15 (1454, a-b) trata Aristóteles de las **cualidades de los caracteres**, que son **cuatro**:

- la primera es que sean *buenos*, es decir, que la decisión sea buena;
- la segunda cualidad es que sea *apropiado* (por ejemplo, no es apropiado que una mujer sea varonil);
- la tercera cualidad es la *semejanza*, que no es lo mismo que la bondad y la propiedad (es una cualidad que no está claramente explicada en la *Poética*, y se ha interpretado también como que cuando se trata de imitar un personaje ya conocido en la tradición poética, hay que respetar las características por las que se le conoce);
- la cuarta es la *consecuencia*, es decir, que el carácter sea **coherente** (siendo coherente un carácter que se presenta como inconsecuente, pues lógicamente la inconsecuencia da coherencia a ese carácter inconsecuente).

El carácter debe estar sometido también a las normas de **verosimilitud** o **necesidad**, "*de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo*".

Los caracteres de la tragedia, sean cuales sean (aun irascibles o indolentes) deben ser excelentes, pues la tragedia imita **personas mejores** que nosotros.

Pensamiento

Si el **carácter** se situaba en el **nivel de la decisión**, el **pensamiento** se sitúa en el de la **opinión**, en la manifestación del parecer. Junto con el carácter, es **una de las causas de las acciones**. Es el pensamiento lo que hace que las acciones sean tales o cuales.

En la tragedia ocupa el **tercer lugar por su importancia**, después de la fábula y los caracteres.

El pensamiento, en relación con la acción, **consiste en saber manifestar lo que está implicado en la acción**. Es, pues, el **aspecto discursivo** de la acción, alejándose de la acción más que el carácter.

Al tratar del pensamiento, en el capítulo 19, Aristóteles remite a su *Retórica*, “*pues es más propio de aquella disciplina*”. Ahora bien, también en la creación poética son útiles los conocimientos retóricos, “*cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud*”. Dentro del campo del pensamiento están el “*refutar, despertar pasiones, por ejemplo, compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir*” (1456, a).

Espectáculo

Aunque toda tragedia tiene espectáculo, éste “*es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores*”. Aristóteles diferencia claramente en la tragedia los aspectos **literarios** y los **no literarios**, como el **espectáculo**, que es la parte “*menos propia de la poética*”.

Ya se vio que es preferible que los efectos de la tragedia sean inducidos por la fábula, antes que por el espectáculo, aunque éste también sea capaz de producirlos. También se comentó que la fábula trágica producía estos efectos con la simple lectura, prescindiendo de todo espectáculo.

Para Aristóteles son cosas distintas, pues, el **arte de la poética** y el **arte escenográfico**.

Elocución

El **pensamiento** está relacionado con la elocución; el lenguaje expresa el pensamiento. Diferencia Aristóteles, por lo que se refiere a la elocución de la tragedia, una parte que llama *modos de la elocución*, que corresponden al arte del actor, es decir, a un arte distinto de la poética.

Esta parte, no poética, consiste en saber “*qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes*” (1456, b).

Sólo, pues, una parte de la elocución (que parece ser distinta de la **entonación**, de la **fonética**) corresponde al poeta. Podría decirse que se trata del *estilo*.

En el capítulo 20 de la *Poética* empieza Aristóteles una descripción de las **partes de la elocución** (elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciado); en el 21 continúa con el estudio de las **especies del nombre**. Se está ante tratados técnicos más próximos a la gramática que a la poética. Más próximo de una estilística literaria está el capítulo 22, que habla de la **excelencia de la elocución**.

d) Partes cuantitativas

Las partes cuantitativas de la tragedia son partes que corresponden históricamente al **tipo de tragedia que conoció Aristóteles**, y no tienen la importancia teórica general que las partes cualitativas.

El *prólogo* es una parte completa de la tragedia que precede al *párido* (**primera aparición**) del coro.

El *episodio* es una **parte completa** de la tragedia **entre cantos corales** completos; es decir, se correspondería con los **actos** del teatro tradicional.

El *coro*, hoy desconocido en nuestro teatro con el sentido que tenía en la tragedia clásica, debe ser considerado **como un actor, formar parte del conjunto, y contribuir a la acción**, según Aristóteles. La primera aparición es el *párodo*.

El *éxodo* es una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro.

e) Efecto psicológico de la tragedia: la catarsis

El efecto psicológico de la tragedia señalado por Aristóteles ha provocado muchos comentarios, en un intento de aclarar el sentido de "*purgación de ciertas afecciones*". En Aristóteles se encuentra la alusión a la **purgación (catarsis)** en la **definición de tragedia** y en el **libro VIII** de su *Política* (cap. 7, 1341 b, 32 y ss.), donde **se refiere a la música**.

El texto de la *Política* ha dado base a una interpretación de tipo médico, relacionada con los conocimientos aristotélicos de la medicina. En los apéndices I y II a su edición de la *Poética*, García Yebra hace una antología de textos de comentaristas aristotélicos que tratan la cuestión de la catarsis, desde el siglo XVI al XX.

f) Clases de tragedias

Cuatro son las clases de tragedia diferenciadas por Aristóteles: la *compleja*, "*que es en su totalidad peripecia y agnición*"; la *patética*; la de *carácter*; y una cuarta cuyo nombre no es legible en ninguno de los manuscritos. De todas ellas da ejemplos griegos (1455, b-1456, a).

Para la cuestión de las *unidades dramáticas*, véase el capítulo de la epopeya.

2. La comedia

La comedia, como todo el arte, es imitación, pero se diferencia por el **objeto de la imitación**. En efecto, la comedia es "*imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo*".

Seguidamente explica Aristóteles en qué consiste **lo risible**, que es "*un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor*" (1449, a).

La comedia tiende a **presentar a los hombres peores de lo que son**.

En cuanto a su origen, reivindicado por los dorios, se puede decir que Homero fue quien primero esbozó las formas de la comedia, y, así como la *Ilíada* y la *Odisea* presentan **analogías con la tragedia**, el *Margites* las presenta **con la comedia**. Pero el desarrollo de la comedia es más desconocido que el de la tragedia, debido a que no fue tomada en serio al principio, y el recuerdo de poetas cómicos data sólo de cuando la comedia tenía ya ciertas formas. Los primeros en componer fábulas cómicas fueron **Epicarmo** (550-460) y **Formis** (autores cómicos sicilianos), y, entre los atenienses, destaca **Crates**, "*el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general*" (1449, b). Hay, en efecto, cierto **parentesco entre la comedia y el yambo**, en cuanto al **objeto** al que se refieren, pero también hay **diferencias**, que Aristóteles explica de esta forma: en la **comedia**, en efecto, "*después de componer la fábula verosímelmente, asignan a cada personaje un nombre cual-*

quiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares” (1451, b). La comedia tiene un **carácter más general que el yambo**, lo mismo que la poesía tiene un carácter más general que la historia.

Otra **diferencia entre comedia y tragedia** (aparte del objeto de imitación y el hacer a los hombres peores) se refiere a la *unidad de acción*. En efecto, la **fábula doble**, con un fin diferente para buenos y para malos, como se da en la *Odisea*, es **más propia de la comedia que de la tragedia**.

Falta de la *Poética* la parte que debía tratar ampliamente de la comedia, según sabemos por una alusión de la *Retórica* (1372, a), y por la promesa que hace, en una parte de la *Poética*, de hablar más adelante de la comedia: “*Del arte de imitar en hexámetros y de la comedia hablaremos después*” (1449, b).

III. LO DRAMÁTICO COMO FORMA FUNDAMENTAL DE POESÍA

Junto a la consideración del teatro en el contexto general de las **artes del espectáculo**, o como **tipo de comunicación particular**, hay también la caracterización de **lo dramático como forma fundamental de poesía**, en una línea de discusión que se asemeja a los **planteamientos que arrancan de la teoría romántica**.

Hegel, por ejemplo, contraponen la “*totalidad de los objetos*”, propia de la **narrativa**, a la “*totalidad del movimiento*”, propia del **drama** (Aguilar, 1967).

G. Lukács, en actitud igual a la de Hegel, dirá que la gran **poesía épica** da forma a la **totalidad extensiva de la vida**, mientras que el **drama** conforma la **totalidad intensiva de la esencialidad** (Lukács, 1920: 48).

E. Staiger (1946) asocia la **tensión** al **estilo dramático**, porque busca algo que caracterice de forma general las distintas manifestaciones teatrales. **Frente al mundo**, observa Staiger, el **poeta lírico no sabe nada**; el **poeta épico** es como **un navegante que se traslada con su héroe de un lugar a otro** para ver hombres y países extraños; el **espíritu dramático**, sin embargo, no tiene interés por las cosas en cuanto nuevas, sino como **garantía e ilustración de su problema** (Staiger 1946: 181-182).

Estas notas muestran por dónde puede ir una caracterización de lo dramático como forma fundamental de poesía. Todavía podrían añadirse las observaciones de tipo histórico con las que Lukács (1909) pone en relación el drama moderno con la burguesía y el individualismo:

“*Sin embargo, el nuevo drama es el drama del individualismo, y lo es con una fuerza, una intensidad y una exclusividad, como no lo había sido ningún drama anterior. Lo es tanto, que una intuición de la historia del drama que viese aquí lo profundamente divisorio entre el drama antiguo y el nuevo, no sería impensable; un punto de vista según el cual el nuevo drama comienza allí donde el individualismo ya comienza a ser dramático*” (1909: 271).

Clases de drama

Dentro de la consideración general de lo dramático como actitud poética fundamental, pueden diferenciarse, con W. Kayser:

- *drama de personaje*: caracterizado por el entusiasmo hacia el “gran tipo”, y por cierto relajamiento de la acción, pues la unidad está alrededor del personaje;

- *drama de espacio*: cuando el poeta dramatiza el transcurso de la vida (ejemplo, el **drama histórico**), la acción tiende a desmembrarse en muchos cuadros, en actitud cercana a la épica;
- y *drama de acción*: si un suceso se convierte en portador de la estructura; suele ser el tipo de la **tragedia**.

Esta tipología se completa con la gran cantidad de subgéneros históricamente manifestados de lo dramático en las distintas literaturas.

IV. LAS FORMAS DRAMÁTICAS

En el estudio del teatro como género literario debe ocupar un lugar la descripción de las distintas **manifestaciones teatrales**, tanto la de aquellas formas que se asocian con auténticos **subgéneros o modos de manifestación de lo dramático** (*tragedia y comedia*), como la de **formas propias de la historia particular de una literatura**.

Aristóteles, Lukács, Kayser o Staiger nos ofrecen ejemplos de caracterización de tragedia y comedia como **clases fundamentales de poesía dramática**.

En las historias de la literatura o del teatro pueden encontrarse descripciones de la forma dramática de distintas épocas. Por supuesto, resulta imposible reducir a una tipología la enorme cantidad de **subgéneros históricamente observados**.

En la segunda parte del libro de Tadeusz Kowzan (1975: 75-147) se puede consultar una descripción de la multiforme manifestación de diecisiete siglos de teatro europeo desde el punto de vista de los temas.

La conocida historia del teatro español de **Francisco Ruiz Ramón** (1967) nos habla de subgéneros tan diversos como: comedias, farsas, tragicomedias, tragedias, entremeses, drama nacional del siglo de oro, drama del poder injusto, comedia del amor, drama heroico-nacional, dramas bíblicos, drama histórico, drama mitológico, auto sacramental, comedia moratiniana, drama romántico, “alta comedia”, drama-ripio, sainete... Esto en una desordenada relación superficial, y sin mencionar las formas del teatro de vanguardia. Como se ve, entrar en el campo de la historia y el estudio de lo particular es ensanchar hasta casi lo inabarcable el muestrario de formas.

Y si se desciende a la obra concreta de un autor, las tipologías empleadas para su clasificación amplían todavía más la lista de subgéneros. Para el teatro de Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639), por ejemplo, **Ángel Valbuena Prat**, en su *Literatura dramática española* (1930: 202), habla de **comedias de magia o milagros, comedias de cautivos, teatro heroico nacional, comedias de carácter y morales**. Los autos sacramentales de P. Calderón, según el mismo autor (1930: 234), se clasifican en: **filosóficos y teológicos, mitológicos, del Antiguo Testamento, del Nuevo Testamento, histórico-legendarios, de circunstancias**.

V. ESTRUCTURAS DE LA OBRA DRAMÁTICA

A la hora de perfilar las estructuras genéricas del teatro, es obligado distinguir entre el **texto literario** y la **representación**. Este doble componente es, quizá, el que ha dificultado una comprensión mayor del fenómeno teatral. En palabras de **Régis Durand**:

“Las investigaciones teóricas en el campo de la forma teatral no parecen haber seguido los progresos de otras zonas de análisis (cuento popular, cine,

relato novelesco, circo, etc.). [...] Varias razones pueden explicar este hecho, razones que el presente trabajo se propone examinar, destacando sobre todo la de que la obra teatral existe en dos planos: el del texto y el de la representación. Entre el estudio del texto, que durante mucho tiempo se ha practicado como el de cualquier otro texto literario, y el estudio de la representación, objeto por definición poco manejable puesto que no se conserva, la investigación ha pasado largo tiempo perdida en falsas oposiciones” (1975: 121).

Aunque en el drama es posible una actualización mediante la lectura, su verdadera realización se lleva a cabo en la representación. Aquí ya se sale del sistema literario, estrictamente entendido, y se entra en un sistema donde la mejor guía es la que proporciona la semiología.

1. Los códigos de la representación teatral

En la representación teatral se da una combinación de códigos, como ya hace tiempo señaló **Petr Bogatyrev** (1938), cuando hablaba del **vestuario**, los **gestos del actor** o la **decoración** como signos que pueden informar, por ejemplo, de la situación social de un personaje.

Lo mismo observa **Roland Barthes**, quien en sus estudios sobre el teatro no es insensible a los aspectos de la representación, habla de la **multiplicidad de informaciones** que se reciben en un determinado espectáculo (procedentes del **decorado**, los **trajes**, la **iluminación**, **gestos**, **música**...), y denomina a este fenómeno *polifonía informacional* o *espesor de signos*, lo que constituye la *teatralidad*:

“¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esta especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (1964: 41-42).

Léanse las observaciones de Barthes sobre la indumentaria en el teatro o sobre la forma de representar a los autores antiguos (1964: 53-62, 71-79).

Tadeusz Kowzan, en la tercera parte de su trabajo (1975: 149-201) se centra en el estudio e intento de sistematizar todos los códigos que funcionan en la representación teatral.

Distingue trece sistemas de significación en el teatro: 1. *palabra*, 2. *tono*, 3. *mímica*, 4. *gesto*, 5. *movimiento*, 6. *maquillaje*, 7. *peinado*, 8. *vestuario*, 9. *accesorios*, 10. *decorado*, 11. *iluminación*, 12. *música*, 13. *efectos sonoros*. Con estos sistemas pueden formarse grupos según distintos criterios, como puede verse en el cuadro general (1975: 189). Por ejemplo, según tengan que ver con: **texto dicho** (1, 2), **expresión corporal** (3, 4 y 5), **apariciencia externa del actor** (6, 7 y 8), **características del lugar escénico** (9, 10 y 11), **efectos sonoros no articulados** (12 y 13). Otros criterios para la formación de grupos son: si se da en el **actor** (1-8) o es **externo al actor** (9-13); si son **auditivos** (1, 2, 13 y 14) o **visuales** (3-11), etc.

M.^a del Carmen Bobes Naves (1997: 155-159) comenta la propuesta de T. Kowzan, sobre cuya base hace una modificación y establece un cuadro de diez clases de signos, con dieciséis posibilidades de manifestación.

Indicaciones sobre cada uno de estos sistemas de signos pueden encontrarse en el texto dramático, pero su funcionamiento depende naturalmente de la representación, y sólo si se filma una representación será posible su estudio.

T. Kowzan (1988) se ha ocupado también de las maneras en que el texto escrito puede pasar a la representación de cualquier espectáculo.

2. El texto dramático

El estudio del teatro se plantea dividido en estudio del **texto dramático** y de la **representación**. El texto dramático, a su vez, se presenta como **texto literario** y **texto espectacular**, según se ha explicado al principio del capítulo, resumiendo a M.^a del Carmen Bobes (1997).

Simplificando mucho, quizá puede asociarse el texto literario del drama con su **aspecto imitativo**, que empareja, por ejemplo, **la misma historia novelada y escrita para el teatro**; sin olvidar, claro, las muy notables diferencias entre los dos géneros. Véanse, a este respecto, la comparación de textos novelescos y teatrales de Valle Inclán que hace Carmen Bobes (1985) y las luminosas apreciaciones que se derivan de tal contraste. En la novela también se han querido apreciar signos de teatralidad, como puede verse en el trabajo de Bourget (1977) sobre Balzac. Un ejemplo de análisis narratológico de una obra teatral, puede leerse en F. Rastier (1971) sobre el *Don Juan* de Molière.

El texto literario sería la base para el estudio de la **“narración” dramática** -de la *fábula*, como ya hacía Aristóteles en la tragedia- con su **acción, personaje, espacio y tiempo**, y sobre todo con la **forma dialogada**.

Son categorías que tienen que ver con la **narratología**, el análisis de las estructuras del **texto narrativo**, según se vio en un capítulo anterior. M.^a del Carmen Bobes (1997: 283-432) considera como **categorías del texto dramático** las siguientes: la *fábula*, el *personaje dramático*, el *tiempo* en el drama y los *espacios dramáticos*.

Muchas de las categorías compartidas con el análisis narratológico se encontrarán también en la primera parte del trabajo de José Luis García Barrientos (2001), cuando habla de tiempo, espacio, personaje y “visión”.

Forma característica del discurso dramático es el **diálogo**, que es el **sustento de la imitación teatral**, y que, frente al diálogo de la novela, no viene protegido por las palabras de un narrador. Por eso Platón decía que el teatro es el más imitativo de los géneros literarios. El distinto carácter del diálogo en el teatro y la novela ha sido analizado extensamente por M.^a del Carmen Bobes. El origen de los rasgos del diálogo dramático está *“en el hecho de que es (debe ser) un texto autosuficiente, al contrario de lo que ocurre en los diálogos incluidos en el discurso narrativo, que pueden ser completados con otro discurso que los explica, los presenta, los amplía, etc., de alguien ajeno al diálogo, el narrador”* (1992: 249).

José Luis García Barrientos (2001: 50-62) enumera las siguientes funciones teatrales del diálogo:

- *dramática*: “como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc. con palabras”;
- *caracterizadora*: “se orienta a proporcionar al público elementos para ‘construir’ el carácter de los personajes”;

- *diegética* o “narrativa”: “proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático”;
- *ideológica* o “didáctica”: “al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección”;
- *poética*: “se caracteriza en el teatro por su orientación al público y su neutralización en la dimensión comunicativa”; pone en primer plano la forma en que está construido el discurso (por ejemplo, en el teatro poético de F. García Lorca);
- *metadramática*: “el diálogo se refiere al drama que se representa”.

Las formas del diálogo dramático, según este mismo autor, son: *coloquio*, *soliloquio*, *monólogo*, *aparte*, *apelación* al público (García Barrientos, 1997: 62-67).

La discusión del problema clásico de las unidades dramáticas (acción, tiempo y lugar) debe plantearse en el contexto del análisis de la estructuración del relato para su representación, que es precisamente el punto de vista desde el que la teoría clásica lo discutía; para que la representación fuera verosímil.

El *texto espectacular* es el **soporte escrito de la teatralidad**, de las directrices para la representación: acotaciones, divisiones, prólogos... Es lo que se llama también *texto secundario*.

Capítulo X

LA LÍRICA

I. LA LÍRICA COMO GÉNERO LITERARIO

La lírica presenta una situación inversa a la del teatro, en el sentido de que es el género cuya definición teórica ha sido más tardía -Gérard Genette (1979) la sitúa en los tiempos modernos (Cascales) y más bien hacia los del **romanticismo**- y que, sin embargo, cuenta con más análisis y observaciones acerca de su forma y su lenguaje. Hasta el punto de que la **teoría de la lengua literaria** se confunde frecuentemente con la **teoría del lenguaje del poema lírico**.

1. La lírica en la teoría clásica

Su caracterización como **género independiente** presenta perfiles borrosos en la **teoría clásica**, pues frecuentemente en los tratados clásicos se nombran, junto a la épica y el teatro, **formas en que el verso se mezcla con la danza y la música**. Quizá porque el sentido de lo lírico, tal y como se entiende hoy, es más bien un concepto romántico, y lo que existe antes es una serie de manifestaciones poéticas no claramente unificadas por un concepto genérico que las abarque a todas.

S. Reisz de Rivarola (1989) ha dedicado su atención a la lírica en la teoría clásica, y a su definición como género.

Sin embargo, en la teoría clásica había un lugar en el que podía encajar la poesía lírica.

Recuérdese la muy conocida propuesta platónica de los **modos de imitación**, en el Libro III de *La República* (392d-394d), y de Aristóteles en su *Poética* (1448a).

Aristóteles, en 1448a, **no habla de la lírica** (o de los **ditirambos y nomos**) como **manera especial de imitar**, sino que solamente menciona *dos formas de imitación*:

- *narrativa* (**épica**, en que se imita convirtiéndose en otro -cuando intervienen los personajes con sus palabras- o como uno mismo);
- y *activa*, en que los personajes actúan.

Aristóteles se refiere, pues, a la poesía imitativa. ¿Puede la **lírica** quedar incluida, como una especie, en la poesía *narrativa*, igual que la épica, pero en que solamente habla el poeta mismo?

Podrían representarse las **diferencias entre Platón y Aristóteles** en un cuadro como el siguiente:

Platón (Rep.III,394)		Aristóteles (Poet.1448a)	
Forma de enunciación	Género	Forma de imitación	Género
Imitativa	tragedia comedia	Narrativa	épica
Recital del poeta	ditirambo	Activa	tragedia comedia
Los dos procedimientos	épica		

No puede basarse, pues, en Aristóteles, y sí en Platón, la propuesta que, desde Diomedes, se hace un tópico en la teoría clasicista y que consiste en distinguir los géneros:

1. **dramático** o **mimético**;
2. **narrativo**;
3. **común** o **mixto**.

Véanse las notas 45 y 46 de Valentín García Yebra en su edición y traducción de la *Poética* de Aristóteles.

Lo que después se ha llamado *poesía lírica* se caracteriza por el modo de **imitación narrativa** (a través del recital del poeta), según Platón (394b).

2. La lírica como forma de enunciación

Lo que nos enseña la teoría clásica es que, cuando se constituye el género lírico como tal, **una manera de caracterizarlo es por la peculiaridad de su forma de enunciación**: a quién hace propietario, responsable, el autor del decir de las palabras del texto.

Esta manera de enfocar el estudio de la lírica está claro en la teoría clasicista, como puede ilustrarse con el ejemplo de **Alonso López Pinciano**, dentro de una serie de tentativas de autores de la época en que se establece la tripartición de los géneros sobre la base de los tres modos de expresión.

El Pinciano, en efecto, identifica con la **lírica** el *modo narrativo*, en que **el poeta habla personalmente**, y propone el nombre de *lírica* para todo el conjunto, en sustitución del de *ditirambo*:

“[...] y sean de oy más quatro primeras y principales especies de la *Poética*: *épica, trágica, cómica y lírica*; y sea la *dithirámbica* una especie de *lírica* y la más atreuida, hinchada y perturbada, con la qual se diferencia de las demás especies líricas” (1596, III: 100).

Antes ha definido la *poesía dithirámbica* como “*poesía narrativa hecha con música y tripudio juntamente y a una*”. A la pregunta de si **dithirámbica, zarabanda y lírica** son una misma cosa, responde que en “*lo esencial, que es la forma dicha de la imitación con los tres géneros, no ay duda alguna*”; la **lírica** “*trata de cosas acá menos leuantadas*” que la **dithirámbica** (loores de Baco) y la **zarabanda** (ejercicios de Venus) (1596, III: 96-97).

3. La enunciación lírica en la teoría actual

Sin entrar en la discusión de los detalles de la definición de la lírica en la teoría clasicista, hay que destacar que el fijarse en las propiedades de la enunciación de la lírica es

una forma de definirla también hoy.

Por las peculiaridades de su **acto de enunciación**, la **lírica**, al contrario que los **géneros ficcionales o miméticos**, no se deja relacionar directamente con géneros pragmáticos, y **no puede compararse con los otros géneros (drama y épica)**. Esto es lo que nos dice **Karlheinz Stierle**, quien concibe la **lírica como una transgresión de los esquemas discursivos**, y, en **términos narratológicos**, como el **predominio del discurso sobre la historia** (Stierle, 1977: 430-431). Es decir, en la lírica es más importante la manifestación lingüística que la fábula, la acción.

Käte Hamburger (1968) concede la mayor importancia a las propiedades de la enunciación lírica en la caracterización que hace del género:

“El lenguaje creativo que produce el poema lírico pertenece al sistema enunciativo de la lengua; es la razón fundamental, estructural, por la que recibimos el poema, en tanto que texto literario, de forma muy distinta que un texto de ficción, narrativo o dramático. Lo recibimos como el enunciado de un sujeto de enunciación. El YO lírico, tan controvertido, es un sujeto de enunciación” (1968: 208).

La consideración de la lírica basada en la forma de su enunciación enlaza con la teoría clasicista de las formas de imitación.

4. Lo subjetivo, lo personal, lo emotivo

El modo de **enunciación lírica** está estrechamente relacionado con la asociación que normalmente se hace de este género a la expresión de lo **subjetivo**, de lo **personal**, de lo **emotivo** y de la **interioridad imaginaria** del poeta. Generalmente se sitúa el campo de la lírica en el **sujeto individual**, en las situaciones y objetos particulares, en la manera en que el alma, con sus sentimientos, *“cobra conciencia de sí misma en el seno de este contenido”* (Hegel, *apud* Aguiar, 1967: 180).

En la teoría lingüística de **Roman Jakobson** (1958: 219) la lírica se relaciona con **primera persona y función emotiva**.

Emil Staiger (1946) asocia la lírica con el *recuerdo*; y **Northrop Frye** (1957), con el **ritmo de la asociación**.

En esa interioridad emotiva e imaginaria hay algo de misterioso, que puede llevar a **Emil Staiger** a afirmar la imposibilidad de desciframiento total del poema lírico:

“La interpretación desarticula en piezas sueltas lo que en su sentido originario está enigmáticamente unido. El misterio que flota en toda manifestación lírica no puede ser jamás revelado por la interpretación. Pues lo que es único reviste tal grado de intimidad, que permanece siempre inaccesible al espíritu dotado de la mayor sagacidad. Lo mismo que un rostro es siempre más elocuente que cualquier estudio fisiognómico, y un alma es siempre más profunda que todo intento de esclarecimiento psicológico” (1946: 31).

5. ¿Lírica o géneros líricos?

René Wellek -al comentar la teorías sobre la lírica de Staiger y de Hamburger- no cree posible una definición de la lírica, más allá del estudio de los géneros ‘líricos’ concretos. Refiriéndose a términos como *Erlebnis* (*experiencia, vivencia*) y *Stimmung* (*voz,*

expresión), dice:

“These terms cannot take care of the enormous variety, in history and in the different literatures, of lyrical forms and constantly lead into an insoluble psychological cul-de-sac: the supposed intensity, inwardness, immediacy of an experience which can never be demonstrated as certain and can never be shown to be relevant to the quality of art. Miss Hamburger, Staiger, Ermatinger, Dilthey and their predecessors, in their different ways, lead all to this central mystery, which remains a mystery to them and possibly to all of us” (1970: 251-252).

Trata también sobre invariantes del lirismo Étiemble (1974: 117-126), desde una perspectiva comparatista, con datos de literaturas de todo el mundo.

6. Lírica, poesía, literatura

El estatuto de la lírica es difícil porque tiende a confundirse con lo **subjetivo**, lo **más expresivo y verdadero** de la individualidad, hasta hacerse **sinónimo de poesía**; y, por otro lado, lo lírico se vincula estrechamente con la **forma en verso**, aunque el verso puede interpretarse, más allá de lo material, como soporte del ritmo fónico y anímico.

No nos extraña ver calificadas como **propiedades de la literatura** características que se aplican más bien al **poema lírico**: la **ambigüedad**, la **plurisignificación**, la **opacidad**, o la **motivación del signo**, es decir, la estrecha relación entre **sonido y sentido**.

a) Johannes Pfeiffer

Ejemplo de caracterización de **la poesía** en que esta **se confunde con lírica** para resaltar los **elementos formales** y los **subjetivos y expresivos**, es el de la obra de Johannes Pfeiffer, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético* (1936). Allí la poesía es:

- lo **intraducible** (por la importancia y significación del ritmo);
- la **absorción del qué por el cómo**;
- la **presentación henchida** de ‘temple de ánimo’;
- la **fuerza reveladora** y la **virtud iluminadora**.

La poesía, según el mismo Pfeiffer, **se valorará** por su: **tono y ademán** (auténtico o inauténtico), **originalidad**, y **grado de “plasmación”** (cualidad que se opone a “lo meramente hablado”).

Las palabras con que termina su trabajo son muy reveladoras del modo como Pfeiffer entiende la poesía:

“Tal es la virtud de la poesía: revelar el ser de la existencia no como algo pensado en general, sino como algo que se ha vivido una única vez; no como una cosa en la que se medita abstractamente, sino como ser concretamente contemplado.

Y esto es lo que nos da la poesía: atemperada iluminación del ser y poetización imaginativa del ser en el seno del lenguaje plasmador” (1936: 116-117).

b) Octavio Paz

La lírica, en el pensamiento moderno sobre la literatura, se asocia con la poesía. Poesía y lírica son lo mismo, y por eso serán posibles **tantas caracterizaciones de lírica como escuelas poéticas**, con su estética particular, existan en un momento determinado.

Como ejemplo, puede citarse el trabajo de Octavio Paz (1967), donde hay un primer capítulo, con el título de *¿Qué nombra la poesía?*, que puede ser modelo de la **concepción lingüística del poema**. Así se demuestra la conexión entre **teoría poética y pensamiento del momento**, que por estas fechas está íntimamente ligado al **estructuralismo**.

Octavio Paz sostiene en este trabajo que la actividad poética tiene por **objeto** esencialmente el **lenguaje**, ya que la experiencia del poeta es ante todo verbal. Agudamente observa el poeta y premio Nobel mejicano que, aunque la experiencia verbal es común a los poetas de todas las épocas,

“[...] desde el romanticismo, se convierte en lo que llamamos conciencia poética: una actitud que no conoció la tradición. [...] La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje, que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad. [...] El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra” (1967: 5).

Es sintomático que precisamente en la época en que Octavio Paz sitúa el surgir de la conciencia poética, en el romanticismo, sea cuando la lírica empieza a ser teorizada como género claramente independiente.

II. MANIFESTACIONES HISTÓRICAS DE LA LÍRICA

Aunque no sea como alternativa a la dificultad de *una* definición, según pensaba Wellek (1970), la consideración de las **formas poéticas que históricamente se han asociado a la lírica** es necesaria en todo panorama que quiera profundizar en lo que es este género literario.

La relación de tales manifestaciones debe hacerse en el marco de una determinada literatura o un ámbito cultural concreto. Los manuales y trabajos de **historia literaria** proporcionan las informaciones sobre las que basar un cuadro de las formas líricas.

1. Rafael Lapesa

Puede tomarse como punto de partida, para las manifestaciones de la lírica en la **poesía española**, la clasificación de **Rafael Lapesa**, (1964) cuando distingue cinco grupos:

- **poemas líricos mayores**: el himno, la oda, la elegía y la canción;
- **poemas líricos menores**: el soneto, el romance lírico, la letrilla y el villancico, la glosa, el madrigal, la anacreóntica y las formas modernas de poemas breves y sin modelos, así como las composiciones en verso libre;
- **lírica de tradición popular**: distintas variedades de cancioncillas, coplas y seguidillas, frecuentemente recogidas en la misma literatura culta, y las desaparecidas serranillas y endechas;
- **poesía bucólica**, inspirada en modelos clásicos, es cultivada desde el renacimiento hasta el neoclasicismo;

- grupo de tres subgéneros líricos que se **inspiran en modelos clásicos**: la sátira, la epístola y el epigrama.

Clasificaciones como la propuesta por Rafael Lapesa pueden ser criticadas por no responder a unos criterios estrictamente delimitados -junto a **propiedades formales**, los **asuntos** o la **historia** condicionan la definición de los diferentes subgéneros-, pero no es menos cierto que en la realidad el escritor funciona con estos conceptos que parecen no ajustarse a un esquema teórico sólidamente establecido. Claro que siempre pueden ser teorizados los subgéneros como **tipos de actos de lenguaje** que realmente se dan en la realidad literaria, y entonces la misma teoría tiene previsto el aparente caos de las manifestaciones históricas.

2. Wolfgang Kayser

La propuesta de **Wolfgang Kayser** (1948) referida a las manifestaciones de la lírica tiene un carácter mixto, pues dota de contenidos teóricos los conceptos asociados a **formas líricas concretas**, y esto partiendo de **actitudes líricas fundamentales** para llegar a **géneros líricos**. Se puede resumir la teoría de Kayser en el cuadro siguiente:

ACTITUDES LÍRICAS			
	Enunciación lírica (épica)	Apóstrofe (drama)	Canción (lírica)
Singularización	Descripción	Himno Ditirambo Oda	Canción
Forma interior	Elogio Lamentación Sentencia (epigrama) Proclamación o conjuro (fórmula mágica o ensalmo) Profecía y confesión Cuadro	Alabanza Acusación, Desafío o Maldición	Júbilo Lamento Súplica, Consolación, Oración
	SENTENCIA	APÓSTROFE	ORACIÓN
GÉNEROS LÍRICOS			

La *enunciación lírica* es “en cierto modo una actitud épica: el yo está frente a un ‘ello’, frente a un ‘ente’, lo capta y lo expresa”.

El *apóstrofe lírico* es una actitud “más dramática”: las esferas **ánimica** y **objetiva** “actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un ‘tú’”.

El *lenguaje de la canción* es la actitud “más auténticamente lírica”, la objetividad y el yo se funden, todo es interioridad:

“La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica” (1948: 446).

En un poema pueden aparecer mezcladas estas actitudes, y así en los *Himnos pseudohoméricos* se mezclan la *enunciación lírica* (actitud narrativa, carácter descriptivo de la objetividad) y el *apóstrofe lírico* (esencia del himno, actitud afectada por el encuentro).

La *forma interior* es la que da unidad al discurso, “una forma en que el discurso se redondea y llega a constituir una unidad y un todo” (1948: 453). La forma interior actúa sobre el lenguaje y crea *ademanos lingüísticos propios*. Es decir, a la forma interior se llega por el lenguaje.

El carácter teórico de la propuesta de Kayser da pie a especificaciones que se acercan más a lo que es una **taxonomía de formas líricas** como puede ilustrarse con la propuesta de Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso (1975: 93-105), fundamentada en las propuestas del autor alemán y que concretan en el siguiente cuadro:

ENUNCIACIÓN	APÓSTROFE	Lenguaje de Canción
(Narración o descripción líricas)	(Diálogo lírico)	(Monólogo lírico)
Epitafio Epigrama Égloga Cuadro, escena	Oda Himno Elegía Epístola	No admite particularizaciones especiales

III. ESTRUCTURAS DEL POEMA LÍRICO

1. El poema como signo

Una buena base para estudiar las estructuras fundamentales del poema es partir de una consideración del mismo como *signo* (Ferraté, 1957: 30-31; Lázaro, 1984), en un proceso especial de intercambio comunicativo, tal y como lo estudia, por ejemplo, J. Levin.

a) Situación de comunicación

Jurij I. Levin (1973), a partir del análisis de la comunicación literaria, establece ciertas características del poema lírico derivadas precisamente del tipo de comunicación en que se produce. Estas características son:

1. el uso **frecuentísimo** de la **primera persona**, que normalmente se identifica con el autor real del texto;
2. uso **frecuente** de la **segunda persona**, que acerca la lírica al lenguaje corriente y al del orador, a la carta, a la oración, a la fórmula mágica;
3. el **dirigirse a objetos negados a la comunicación**;
4. introducción de **personajes no motivados desde el punto de vista de la trama**;

5. uso de **elementos no motivados en el plano de la trama** (exclamaciones, peticiones, etc.).

Por lo demás, la forma de la estructura comunicativa determina los **tipos de poemas líricos**, que el autor estudia e ilustra.

Otro estudio de Jurij I. Levin, que es una versión del trabajo anterior reducida a un aspecto -el de la estructura comunicativa de los personajes en el texto- incide en la descripción de las estructuras del poema lírico (Levin, 1976). Si el estatuto comunicativo de un texto se define por la estructura (organización) de las relaciones de los personajes implicados, en el poema lírico hay que distinguir siempre la presencia de dos personajes: el *autor implícito* y el *destinatario*. No es raro que se confundan, pues el poema es muchas veces **autocomunicativo**. Sin que sean imprescindibles, frecuentemente hay un *yo explícito* y un *tú explícito*. Estos personajes **inmanentes** establecen relaciones con **personajes reales**: héroe lírico y autor real; lector y su identificación con el héroe lírico, con el autor implícito, autocomunicación en el lector que refleja la del texto. En el poema lírico se da también una actividad de *comunicación intratextual*: aparición de la segunda persona; interpelación a objetos inanimados; exclamaciones y preguntas (retóricas) sin destinatario definido. La **primera persona** mencionada en el texto se presenta bajo distintas formas: *propia*, si *yo* y *nosotros* se refieren al autor real o al grupo en que se integra el autor; *extraña*, cuando es imposible la identificación; *generalizada*, cuando un *nosotros* remite al ser humano en general, o a un gran grupo. La **segunda persona** explícitamente mencionada reviste diversas formas: *propia*, si el *tú* se identifica con una persona real concreta; *impropia*, si el destinatario es incapaz de comunicar (objeto, animal, muerto); *generalizada*; *autocomunicativa*, si *tú* equivale a *yo*. Estos elementos de la comunicación se pueden presentar como una *forma vacía*, es decir, **no explícita en el texto**. Aunque hay casos difíciles de precisar, todo poema puede caracterizarse por su esquema comunicativo intratextual. **Estos esquemas además se ponen en relación con subgéneros concretos**. Por ejemplo: la **generalización máxima** de emisor y receptor (no explícitos en el texto; son formas vacías) es propia de la poesía lírica filosófica y descriptiva; **primera persona propia** (es decir, aparece un *yo* que corresponde al autor real) y sin presencia de receptor (forma vacía) se da en textos del tipo de la *confesión* o *notas íntimas*. Así continúa J. I. Levin caracterizando otros tipos de textos líricos.

b) Semiótica de la poesía

La semiótica, ciencia que se ocupa del estudio de los procedimientos de la producción de sentido (la semiosis), es la disciplina capaz de proponerse una descripción de la poesía que va más allá de la superficie textual.

Tanto en su versión europea, inspirada en Saussure y Hjelmslev, como en la americana, fundada por Peirce y continuada por Morris, la teoría semiótica ofrece pautas útiles para el estudio de la poesía. Veamos algún ejemplo.

El **poema**, según la propuesta de corte hjelmsleviano que hace **Svend Johansen** (1949), es la manifestación de un **signo connotativo complejo**. Aprovecha la poesía los planos del signo lingüístico para **añadir significados**: rima, aliteración o paronomasia, por ejemplo, serían usos estéticos de la *sustancia de la expresión*, de los sonidos. Y lo mismo ocurre con los demás planos del signo (forma de la expresión, forma del contenido o sustancia del contenido). Adquieren valor estético cuando, en el contexto de un poema, son objeto de **experiencia, interpretación o reacción espontánea**.

Gregorio Salvador (1964, 1973) ofrece ejemplos de análisis semióticos de corte hjelmsleviano aplicados a la poesía española (Unamuno, A. Machado).

Mención especial merece el trabajo con que **A. J. Greimas** abre la colección de estudios que lleva por título *Ensayos de semiótica poética*. El artículo de Greimas se llama "**Hacia una teoría del discurso poético**". La *semiótica poética* se define por "*la correlación entre el plano de la expresión y el del contenido*". El **signo poético**, además, puede tener dimensiones variables: una **palabra**, una **oración**, todo el **poema**. De esa manera se explica el comentario o la interpretación de unidades de análisis diferentes de las que tiene en cuenta la lingüística.

Si se toma como punto de partida la **teoría americana**, la semiótica de la poesía se construirá a base de una **sintaxis**, de una **semántica** y de una **pragmática** poética.

Hechos tan generales en la poesía como el **principio estético del acercamiento de unidades**, enunciado ya por el formalismo, y que se concreta en el principio de *repetición* y de *ritmo* (J. Lotman, 1970), pertenecen a la **sintaxis semiótica de la poesía**. Importantes propuestas de análisis, como las fundadas en los *emparejamientos* (S. R. Levin, 1962) o en las *isotopías* (Rastier, 1972), se integran en la sintaxis de la semiótica poética.

A la **semántica de la semiótica de la poesía** interesan todos los hechos que se relacionan con la **ambigüedad**, **plurisignificación** o **falta de referencia** del texto poético.

M. Riffaterre, en "**Sémantique du poème**" (1979: 29-44), explica cómo el texto poético crea la ilusión de realidad por una acumulación de construcciones. Véanse más detalles sobre estas cuestiones de semiótica de la poesía en nuestro trabajo sobre este tema (1992).

c) **Pragmática de la poesía**

Aunque es una parte de la teoría semiótica, la pragmática, en su aplicación a la literatura, ha adquirido en el último cuarto del siglo XX una importancia tal que la dota de carácter propio, y produce estudios que se centran en cuestiones muy concretas, inspiradas en la teoría de los actos de lenguaje.

En 1976, **Tzvetan Todorov** echaba de menos una **pragmática de la poesía**, que se uniera al estudio de los otros aspectos de la obra literaria, según su concepción: verbal (métrica), sintáctico y semántico. La **pregunta fundamental de la pragmática** se plantea en torno a los complejos problemas de las **condiciones de la comunicación poética**. Una de las **respuestas** sistemáticas a esta pregunta procede de la **teoría de los actos de lenguaje**.

Para la teoría de los actos de lenguaje en relación con la literatura, véase nuestro trabajo *Literatura y actos de lenguaje* (1981).

En el terreno de la poesía, esta teoría cuenta con el trabajo bien conocido de **Samuel R. Levin** (1976), donde, a la pregunta de **qué acto de lenguaje se lleva a cabo cuando se produce un poema**, se responde diciendo que un acto de una clase especial, comprensible si se supone como punto de partida implícito una frase en la que el **autor dice**: "*Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que (yo te digo, pregunta, ruego...)*". El autor entra en un mundo en el que las **condiciones normales de exigencia de la verdad quedan en suspenso**, invitándose igualmente al lector a que adquiera la fe poética y renuncie a la incredulidad ante ciertos hechos que se le van a presentar.

Para las condiciones de verdad, y la interpretación del poema, véase el planteamiento posterior de S. R. Levin (1978), que avanza en la misma línea.

El **carácter imaginativo** de la lírica es una nota frecuentemente señalada. Casi al azar, se encuentran en **H.-R. Jauss** (1977: 380) afirmaciones como estas:

“Actualmente estoy dispuesto a admitir [...] que la lírica antigua y la moderna [...] tienen, con todo, algo en común: el que, en ambos casos, la expectativa no se dirige al reconocimiento de una realidad representada y que se conoce o se ha vivido, sino a la manifestación de aquello que es diferente al mundo de nuestra experiencia cotidiana”.

Y un poco más abajo señala que *“la experiencia de la lírica siempre nos saca fuera del ámbito de las realidades de la vida cotidiana e histórica”.*

Valga esto como ejemplo de una parcela que caracteriza a la pragmática, pero no la agota, ya que se interesa también por el proceso de lectura o la manera en que el texto se inserta en la historia por el *dialogismo* o la *intertextualidad*. Puede verse una relación de cuestiones y teorías que tienen que ver con la pragmática de la lírica en Pozuelo (1988: 213-225).

Muy destacable es la explicación que hace **José M.^a Pozuelo Yvancos** de los **problemas históricos y teóricos de la definición de la lírica como ficción**. Para sostener que **es posible extender al mundo de la comunicación lírica las bases y fundamentos de ficción de toda comunicación literaria**, parte fundamentalmente de Ch. Batteux y de la moderna teoría sobre la ficción. Al mismo tiempo se entiende en su sentido más amplio, y próximo al de *creación* en general (*poiein*), el concepto aristotélico de *mimesis*. En palabras de su misma conclusión:

“Las diversas teorías actuales, aquí sólo mencionadas, muestran que la defensa del género que llamamos lírica como construcción ficcional es mucho más que la pirueta argumentativa de un aristoteliasta dotado de ciega ortodoxia. Quizá su ortodoxia fuese esta vez luminosa coincidencia entre el clásico Aristóteles, el neoclásico Batteux y la actual teoría, sobre el alcance del verbo poiein raíz de poesía, y de poema” (1997: 268).

2. El verso y el lenguaje de la poesía

Es frecuente que se confunda lenguaje de la lírica y lenguaje especial, entendiéndose por tal un uso del lenguaje más artificioso en todos los planos. Instrumento esencial de esta artificiosidad, que puede llegar a asimilar las cualidades del **lenguaje de la poesía** con el de la **literatura**, es el verso.

La descripción del lenguaje lírico tiene que considerar en primer lugar la descripción de las **estructuras métricas**. Pues el verso hoy está prácticamente limitado a la poesía lírica.

No ha sido siempre así, como demuestra Aristóteles, cuando tiene que invocar su concepto de *mimesis* para excluir de la poesía los tratados científicos de su época en verso, y corregir la costumbre de llamar **poeta** a todo el que usa el verso:

“En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarlo poeta, pero al otro naturalista más que poeta” (1447 b).

Y si hay una diferencia esencial entre poesía e historia, ésta subsiste aunque se escriba en verso la historia:

“En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (1451 b).

El verso en la historia de la literatura ha tenido un campo de manifestación más amplio que el actual; también la **épica** y el **teatro clásico** lo usaban. Si la **épica** en su forma clásica desaparece para transformarse en la **novela** moderna, ya no en verso; y si el teatro adopta formas en prosa en el **drama moderno**; no debe extrañar que la **lírica**, único género en que pervive el verso, se confunda con **poesía**.

La asociación puede tener la misma base que la de quienes son criticados por Aristóteles, pero no hay que olvidar que prácticamente la mayoría de los géneros que usaban verso (incluyendo la **épica** y el **teatro**) eran calificados de **poesía**. Cuando ya el verso no es consustancial a **épica** y **teatro**, es el término *literatura* el que de forma global designa a todos los géneros, y **poesía** se reduce al que sigue identificándose con el verso, la **lírica**.

Sólo en un sentido en que **poesía** y **poético** tienen un matiz próximo a *lírica* y *lírico*, pueden aplicarse estos términos para referirse a formas en prosa. Así el concepto de *poema en prosa* o el de *prosa poética* ilustran muy bien el matiz **lírico** de los términos **poema** y **poética**, sin prescindir de ciertas exigencias rítmicas, aunque no tan estrictas métricamente como en el verso.

Tómense estas observaciones como comentarios de una tendencia. Porque el sentido de *poesía* o *poético* tiene también un carácter general, de *categoría estética* aplicable a otras artes (pintura, por ejemplo) e incluso a otros ámbitos de la vida (paisajes, por ejemplo). El problema de la relación entre poesía y verso es un tópico de la teoría clásica de la literatura, y aunque la tesis generalmente aceptada es la de Aristóteles, sorprende la posición de Ignacio de Luzán, precisamente por lo que tiene de indicativo de la existencia de una crisis. Dice el teórico neoclásico español, al comentar el aspecto de su definición de poesía que dice que debe estar “hecha con versos”: “A más de esto [ser el verso el instrumento de la imitación poética], es mi intención excluir con estas palabras del número de poemas y privar del nombre de poesía todas las prosas, como quiera que imiten costumbres, afectos o acciones humanas” (Luzán, 1737-1789: 162).