

UNA VASTA PARÁFRASIS DE ARISTÓTELES

MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO
C.S.I.C. Madrid

I

A pesar de su redacción provisional y su carácter incompleto, la *Poética* de Aristóteles se ha tenido por la primera gran Teoría de los géneros literarios, hasta tal punto que se podría decir que la historia de la teoría genérica occidental no es, en lo sustancial, más que una vasta paráfrasis de ella sin que olvidemos la horaciana *Epístola a los Pisones*. Desde luego, la afirmación precedente es incontestable por lo que hace a la investigación actual.

Aristóteles se enfrenta con los géneros como divisiones empíricas de las obras que se dan en su tiempo y procede delimitando las obras de arte literario de las demás artes. En efecto, serán géneros literarios los que utilizan sólo la lengua natural, es decir, las diferentes partes de un conjunto que hasta su momento no tenía nombre y que hoy llamamos «Literatura»¹.

En la época de Aristóteles un síntoma de que un texto era literario en otro sentido (de creación) es el hecho de que haya sido sometido a reglas adicionales de una matriz rítmica; dicho brevemente, de que esté en verso. No cabe duda de que las reglas métricas son un cierto paradigma de toda convención («convención» se opondrá aquí a «necesidad») y que lo que caracteriza toda obra de creación es, en principio, el artificio por el que hace caer en la cuenta al receptor (lector, espectador) de que se encuentra frente a un tipo especial de «ficción». Pero el verso, advierte Aristóteles, no es sinónimo de Literatura, porque puede haber quienes expongan en verso algún tema «de Medicina o de Fisi-

¹ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, 1447 b. Citamos por la ed. trilingüe de Valentín García Yedra, Madrid, Gredos, 1974.

ca» y no por eso son *poetas* (creadores, literatos)². Como hay de hecho creadores literarios que no componen en verso, lo cual no quiere decir que de ningún modo, consciente o inconsciente, se sometan a convención.

Si la literatura se diferencia de las otras artes por su «medio de imitación» que es la palabra, las obras que la integran se diferencian entre sí ya por sus *registros* («objetos imitados» en Aristóteles) que dan lugar a producciones de tono alto, medio o elevado, ya por sus *géneros* («modos de imitar» en Aristóteles). Detengámonos un momento en este punto.

Prescindiendo en este capítulo del análisis del concepto de «imitación» (*μιμησις*) aristotélico, nos encontramos con que, según Aristóteles, es posible imitar unas veces narrando... o bien presentando a todos los imitados como operantes o actuantes. Además, la narración puede ser «ya convirtiéndose (el autor) hasta cierto punto en otro (...), ya como uno mismo y sin cambiar»³, apreciación que se inspira en la doctrina platónica.

En efecto, Platón⁴ había visto la diferenciación entre la narración simple, la de primera persona (en que se habla «con uno mismo y sin cambiar» en la expresión aristotélica); y la narración imitativa⁵, «la que convierte al autor en otro», y había señalado el hecho frecuente de la mezcla de una y otra modalidad de discurso. Si no se refiere a la «actuación» puede ser porque, desde el punto de vista del discurso, no hay muchas diferencias aparentes entre el diálogo del relato y el diálogo teatral.

El caso es que Aristóteles diferencia por el «modo de imitar» dos apartados: la narración y el drama, y en cada uno de ellos establece subdivisiones o *registros* de contenido que diferencian la «alta literatura» (Sófocles sería similar a Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, aunque el

² *Id.*, 1447 b.

³ *Id.*, 1448 a.

⁴ PLATÓN, *La República*, 392 d. Hemos utilizado la edición bilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949.

⁵ Como es obvio, el término *mimesis* (imitación) está empleado por Platón en un sentido distinto del que le da Aristóteles.

primero sea dramaturgo y el segundo poeta épico) de la literatura «baja».

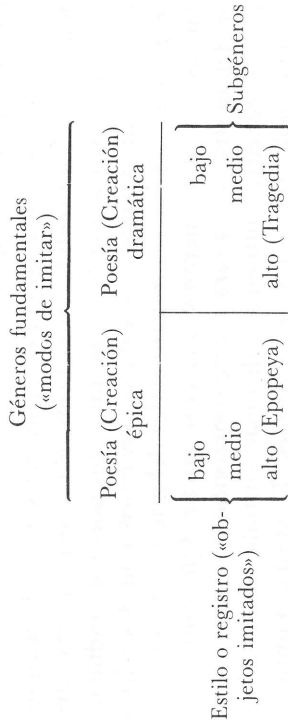
A un lector moderno puede extrañar el que nada se hable de la lírica⁶, pero habiendo tomado como objeto de su estudio la imitación de acciones sólo con el lenguaje, no se detiene en las que son fruto de combinación de ritmo y armonía como la «aulética» y la «citarística», ni en las que —aunque usen la palabra— no consisten en «imitación» o traslación de acciones.

Se advierte enseñada que Aristóteles en su *Poética* pretende más bien realizar una clasificación de las obras para ejercer la crítica literaria y no tanto proponer un esquema de las posibilidades de creación. La épica y la dramática son las dos fórmulas fundamentales del arte «hecho con palabras» en su momento y a ellas se atiene. Que esto es así se demuestra por el carácter de concreción histórica que da a estos géneros tanto en sus diversas formulaciones cuanto en el establecimiento de sus orígenes. Es verdad también, sin embargo, que considera la Tragedia como el género «maduro» de su tiempo, pues «habiendo nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia (...)— fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo, y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su *propia naturaleza*»⁷. Por otra parte, el hecho de aceptar que un género llegue a desarrollar «su propia naturaleza» implica una concepción orgánica según la cual se llega a un momento en que una determinada estructura haya dado el máximo rendimiento. Después, no es posible sino que los autores sepan la fórmula o —hay que pensarlo— que dicha fórmula desaparezca. Esto es así, aunque quizás sea ir demasiado lejos en la paráfrasis de Aristóteles.

⁶ IRENE BEHRENS en su *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst* (Halle, *Beilage zur Zeitschrift für romanische Philologie*, XCII, 1940) atribuye esta omisión al carácter eminentemente «musical» de la lírica. Aunque tal apreciación se ha difundido (cfr., por ejemplo, J. C. GHIANO, *Los géneros literarios*, Buenos Aires, Nova, 1961) y no cae en el tradicional error histórico de atribuir la tripartición genérica a Aristóteles, no parece concordar con la realidad. Como dice Gérard Genette (*Introduction à l'archi-texte*, Paris, Seuil, 1979, pág. 8), la tragedia estaba tan ligada a la música o más y es objeto de tratamiento extenso en la *Poética*.

⁷ ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449 a.

En todo caso, podemos hablar de que en la *Poética* aristotélica se toman en consideración dos géneros fundamentales y tres registros o estilos posibles en cada uno: el alto, el medio y el bajo, que dan lugar a seis subgéneros de los que no siempre se pueden aducir muestras copiosas concretas en géneros históricos, pero que resultan evidentes por deducción. En suma, se trata del siguiente esquema:



Aristóteles no admite la posible mezcla de los estilos en virtud de la concepción de la antigüedad clásica sobre la *unidad y rotundidad* del mundo. Esta concepción subraya, sin duda, como advierte Auerbach⁸, una estructura social fuertemente diferenciada y aceptada como inamovible. El dios mitológico, el héroe, el rey están en una esfera propia que no es pensable «mezclar» con la esfera de lo bajo, que —en todo caso— hará un papel risible cuando sea objeto de tratamiento.

Todos los autores han observado el hecho de que, tras la introducción, la *Poética* se consagra casi totalmente sólo a dos géneros históricos: la Tragedia (que lleva la parte del león) y la Epopeya. Si no se debe a que el original se nos haya transmitido incompleto, podríamos pensar que esto es coherente con la visión a que venimos aludiendo. Sólo los géneros literarios pertenecientes al registro «alto» merecen una crítica detenida. De alguna manera, se produce un esquema de la institución literaria que tiene vigencia en nues-

tra actualidad. La literatura consagrada por la tradición académica es objeto de estudio y de una cierta veneración, mientras que existen otras obras, calificadas también en las bibliotecas bajo el epígrafe «literatura», que no son dignas de ser consideradas sino como «cultura de masas». Claro que la homología no es absoluta. Si dentro del concepto «literatura» caben, en el estudio de nuestra historia literaria, tanto el *auto sacramental* como la *comedia de capa y espada*, en un recorrido tan amplio como el que va de la *tragedia* a la *comedia* aristotélica; ahora el epígrafe soporta una carga que va, por ejemplo, desde las grandes novelas contemporáneas a las fotonovelas o novelas del corazón, novelas de espionaje, etc.

Digamos también que si bien Aristóteles no escribe sobre la posibilidad de la existencia histórica de otros géneros fuera de los previstos en su *Poética*, tampoco la niega. Lo del *clasicismo* es muy posterior.

Los criterios aristotélicos para clasificar los géneros literarios son fundamentalmente de tres tipos: de contenido, formales y discursivos.

En cuanto al contenido, ya hemos visto la clasificación por registros que da lugar a subgéneros, según se imite a «hombres mejores, semejantes o peores». La división «por el modo» comprende tanto problemas de forma (metro) cuanto de estructura discursiva.

Aristóteles, al no haber sometido a observación obras como la poesía lírica o el ensayo literario, entiende por contenido realidades de tipo referencial, mientras que —en la actualidad— en contenido podemos incluir tanto lo referencial como el discurso abstracto.

Se sugiere también con sagacidad en la *Poética* la necesidad de una cierta congruencia entre metro y estructura. Así, «al principio, en efecto, usaban tetrametro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado (para la Tragedia); pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar; pero hexámetros⁹, pocas veces y saliendo del tono de la conversación»¹⁰.

⁹ Recuérdese que el hexámetro es el metro de la Epopeya.

¹⁰ ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449 a.

⁸ E. AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Berna, Franke, 1942. Cfr. págs. 9-54 de la traducción castellana (México, F.C.E., 1950).

Sin embargo, la clasificación de los arquetipos o géneros fundamentales es sin duda discursiva. Como advierte Aristóteles, a un mismo contenido («imitación de hombre esforzado y con argumentos») responden diferentes géneros como la Tragedia (actuación de los personajes y variaciones de metro) y la Epopeya (relato y metro uniforme), conexiones respectivamente de la poesía dramática y la poesía épica.

También el receptor es tenido en cuenta en este proceso de comunicación cuyos mensajes se están clasificando. De la Tragedia se indica (además de que es «imitación de una acción esforzada y completa») y que «es actuación y no relato») que «mediante compasión y temor lleva a la purgación de tales afecciones»¹¹.

Detengámonos ahora sobre la sugerencia que se halla implícita en aquello que en los clasicismos llegó a ser la famosa *unidad de tiempo* (la tragedia frente a la epopeya, «se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco»). Aunque aquí también el punto de referencia es meramente descriptivo, de una situación tal como se da en un momento y sin intención de elevarla a principio¹², puede deducirse la posibilidad de diferenciación entre el diálogo de la Epopeya y el diálogo dramático (para el teatro). El hecho de que en la Epopeya pueda haber también diálogos y, por consiguiente, no sólo sean *diálogos* los textos que se construyen para la representación, no demuestra sin más que los pasajes dialogados sean iguales en ambos géneros y que la actuación a la que están destinados sea algo externo sin repercusión en el texto dramático mismo. Al contrario, tendremos que preguntarnos si el diálogo incluido en el contexto del relato responde a un principio constructivo distinto (por las referencias intratextuales, por ejemplo) al de la obra dramática que ha de incluir *todo* el contenido semántico en el texto dialogado mismo (con todos los apartes, voces en *off*, etc. que se quieran).

¹¹ *Id.*, 1449 b. Esta afirmación respecto de la finalidad, implica un rasgo temático del género histórico «tragedia» («lo trágico») que nada tiene que ver con el aspecto discursivo del arquetipo.

¹² En efecto, Aristóteles dice: «aunque, al principio, lo mismo hacían esto (el no poner límites al tiempo) en las tragedias que en los poemas épicos» (*Ibid.*, 1449 b.).

Según esto, no sólo hemos de intentar oponer relato y diálogo —lo que es evidente—, sino también habría que investigar si hay diferencias entre diálogo para el relato y diálogo para la representación. Como veremos enseguida, la falta de una teorización aristotélica sobre el teatro como espectáculo, además de texto dramático y en relación con él, deja incompleta la distinción de estos dos géneros tal como están descritos en la *Poética*.

Según Aristóteles, las partes de la tragedia son seis: «la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya»¹³. El más importante de estos elementos —sigue diciendo— es la fábula, ya que la Tragedia «es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta, sobre todo, de los que actúan» (...); el espectáculo, en cambio, 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. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas»¹⁴.

Sin duda, estamos aquí de nuevo ante la descripción de una realidad meramente histórica. El teatro anterior al que nos describe en la *Poética* tenía un carácter muy distinto al de la representación de un texto fijo¹⁵, el teatro moderno, en una gran medida, otorga una importancia secundaria al texto dramático para subrayar la importancia decisiva del «texto teatral»¹⁶, ese que se realiza a lo largo de *cada* representación y que convertirá a cada una de las representaciones en algo único.

Hoy no se está de acuerdo sin más con Aristóteles en que la puesta en escena teatral se refiera fundamentalmente a una cuestión *externa*, de tecnología («el arte del que fabrica los trastos»), porque en la historia del teatro las diversas posibilidades de representación han tenido que influir —ya lo hemos dicho— en la elaboración del texto dramático que

¹³ *Id.*, 1450 a.

¹⁴ *Id.*, 1450 b.

¹⁵ Cfr. *Id.*, 1449 a.

¹⁶ Hay un lúcido planteamiento de ese problema en J. L. GARCÍA BARRIENTOS, «Escritura/actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo*, 33/34, 1981, págs. 9-50.

es sólo una pieza de la información que va a recibir el espectador.

Sí se podría estar de acuerdo en que los problemas de «teatro» son «los menos propios de la poética»: en efecto, si concebimos la poética como teoría de los géneros literarios y la literatura es el conjunto de textos «hechos con palabras», aquélla sólo debe ocuparse del texto dramático que se actúa o —en el límite— del texto dramático que resulta de la iniciativa más o menos libre de los actores: en todo caso, de un texto lingüístico previsto para su «actuación» o un texto lingüístico resultado de ella. Desde este punto de vista el texto dramático *condicionado* por la actuación —y sólo él— debe ser objeto de la *Poética* del teatro, aunque no se puedan desconocer los condicionantes.

En el resto de la *Poética* se nos habla de las características (preceptivas) de cada género, se nos ofrece un conjunto de normas del uso literario del lenguaje (gramaticales y retóricas) y se termina señalando la superioridad, en opinión de Aristóteles, de la Tragedia sobre la Epopeya.

No nos interesa aquí entrar en el pormenor de cada género en particular, ni tocar temas, como las partes de la oración, tan alejados hoy de los estudios sobre los géneros. Es necesario, en cambio, recoger alguna observación sobre el carácter «literario» de los géneros frente a los «géneros» no literarios.

Aristóteles diferencia la poesía (obra de creación) y la historia por el hecho de «que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad»¹⁷. El autor de la *Poética* insiste en este lugar sobre la irrelevancia de la oposición entre verso y prosa («pues sería posible verificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa»).

Como hemos dicho en otra parte, el verso puede ser uno de los sintomas de que la obra esté codificada como «obra literaria». En todo caso, la obra literaria se distingue por un carácter cuyas marcas son sintomáticas y cuya configuración corresponde —se diría hoy— a una situación pragmática. Es lo que la *Poética* sugiere en un comentado pasa-

je: «(...) la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía»¹⁸. Se trata de los problemas imbricados de lo «ficcional» y lo «literario»¹⁹.

Carece de importancia el hecho histórico concreto, que se comenta, de que la tragedia de su tiempo, a diferencia de la comedia, se atenía a nombres que habían existido, entendiendo, claro es, por existencia histórica algo muy distinto de lo que entendería un historiador actual.

Tampoco se deben confundir los efectos producidos por factores ajenos al texto y los que produce el texto mismo, pues —en el teatro— «el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor para el poeta»²⁰. Prescindiendo ahora de la observación práctica de Aristóteles (dejar los efectos al montaje «produce gastos»), lo reseñable es cómo se insiste aquí en el carácter lingüístico textual de los objetos de la Poética.

Las recomendaciones concretas que luego se añaden para la composición de la fábula pertenecen ya a un nivel teórico distinto. La historia ha demostrado hasta qué punto resulta falso considerar una obra o un conjunto de obras cualesquiera como modelo intangible. Sin embargo, dichas recomendaciones ilustran otro hecho ya mencionado, la conciencia de que el género se propaga y consolida mediante la recreación por parte de otros autores de un hallazgo con éxito de un autor anterior cuya fórmula tiene una vigencia de mayor o menor duración, pero que —en la medida de que no sea un hecho aislado— en todo caso es registrada como «género» por la historia de la literatura.

Otra indicación reseñable por la actual teoría de los géneros se encuentra en el hecho de que Aristóteles pueda enumerar cuatro clases de tragedias, según el elemento —entre los que él distingue— que predomine. Así, los géneros o divisiones de los textos literarios son multiplicables *ad*

¹⁸ *Id.*, 1451 b.

¹⁹ *Vid.* W. MIGNOLO, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, U.N.A.M., 1986, págs. 64-68.

²⁰ *Id.* ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453 b.

¹⁷ ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451 a.

infimium: en nuestro cuadro antes aducido, encontraríamos dos géneros fundamentales o tipos, por tres subgéneros o registros por (en cada caso) *n* géneros históricos según caracterizaciones comunes a varias obras que pueden formar subgrupos de subgéneros observables en un *corpus* dado.

La digresión aristotélica sobre elocución, por otra parte, además de ser síntoma de una cierta indiferenciación de los saberes al incluir problemas meramente gramaticales en la Poética, es también indicio de una aguda observación en la línea de que las obras literarias «se fabrican» con las lenguas naturales.

Seguramente pertenece a la certera intuición, hoy muy entredicho, pero que ha hecho correr ríos de tinta, de que los géneros son «literarios» cuando participan de la «lengua literaria» o modo de codificar que se aparta de la lengua estándar, lo que en palabras de Aristóteles se traduce en que «la excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja»²¹. Las «figuras» y las «licencias» son características del subsistema literario que, en el límite, tiende a constituirse como un código totalmente aparte del de la lengua común.

No se le escapa a Aristóteles, sin embargo, la dificultad que puede haber en la construcción de una lengua totalmente «extraña»:

También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopes y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad²².

El discurso debe resolverse en una sabia combinación de redundancia e información; ésta sería la fórmula, en clave de Teoría de la información, que traduciría hoy a la letra la aguda observación aristotélica.

Sin duda, las desviaciones del subcódigo literario están sometidas a reglas, de forma que no es posible su uso indiscriminado. Ni es literario un texto porque se usen esas fórmulas, ni pueden usarse sin ninguna limitación: «en efec-

to, quien use metáforas, palabra extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscarse adrede un efecto ridículo»²³. No dice Aristóteles, ni podemos decir nosotros muchos siglos después, cuántas y cuáles son las reglas que hacen que «vengan a cuento» en unos momentos sí y en otros no los «extrañamientos», éstos sí, codificados desde la antigua Retórica en un sistema que viene a ser aproximadamente el mismo que puede ofrecerse hoy con los actuales instrumentos de análisis lingüísticos²⁴.

Hay, sin embargo, una advertencia, en relación con la métrica, digna de atención. Aristóteles afirma que «en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados, pero en los yámicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en prosa»²⁵. Verso y registro aparecen así, como restricciones claras para determinar la adecuación o no de los recursos literarios empleados.

Dejemos, sin embargo, esta importante cuestión que afecta a un planteamiento general de la teoría literaria más que a la teoría de los géneros mismos. Por lo demás, el resto de los temas de la *Poética* son menos pertinentes aún, pues o bien pertenecen a cuestiones de los dos géneros concretos tratados *in extenso*, o bien se refieren al carácter normativo —de preceptiva— que, como hemos dicho, tenía en la teoría aristotélica los mejores desarrollos de los géneros históricamente existentes en su momento.

Llaman la atención, sin embargo, muchos aspectos que aquí no desarrollamos. La preponderancia que se otorga a la fábula o estructura del relato que sólo muy recientemente ha conseguido una atención preferente en la crítica occidental, la aludida consideración del efecto sobre el receptor como una posibilidad de caracterizar los géneros literarios, que se halla implícita en la doctrina de la *catharsis*, la comparación entre obras y géneros concretos como fuente de su teoría y el continuo movimiento dialéctico entre teoría y género concreto, género concreto y teoría, etc.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr., para ejemplo, J. DUBOIS y otros, *Rhetorique de la poésie*, Bruselas, Complexe, 1977.

²⁵ ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1459 a.

²¹ *Id.*, 1458 a.

²² *Id.*, 1458 b.

Insistamos, en fin, en que a pesar de la larga historia de reflexión sobre el monumento aristotélico, la *Poética* sigue siendo la gran obra de referencia sobre los géneros literarios. La intuición aristotélica que separa la «ficción» (relato contado o representado) de los géneros no miméticos y las diferencias entre poesía épica y poesía dramática, más todo lo dicho, no son cuestiones muy diferentes de las que abordan los críticos contemporáneos.

II

Después de todos estos siglos, los géneros siguen siendo una cuestión fundamental de la Teoría de la literatura. Superando los extremos de las adopciones rígidamente preceptivas de la doctrina aristotélica en las estéticas clásicas y el embate idealista del siglo pasado que negó puramente su existencia (Croce *dixit*), el género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico²⁶.

La usual mención del género literario a que pertenece el libro impresa en la propia obra o expresada implícitamente mediante su adscripción a una colección, supone, como acabamos de decir, una orientación para el lector y para el público en general. La información, sin embargo, es más o menos amplia. El rótulo «Colección de poesía» escrito en algún sitio de un libro contemporáneo nos da a conocer que se trata: a) de una obra literaria, b) en verso o en prosa poética, c) probablemente lírica (un relato o un drama en verso se clasificaría como novela, novela corta, cuento, etc., y teatro, respectivamente). Si el libro añade «sonetos», sabemos ya que nos las hemos de haber con una forma mé-

²⁶ Así lo sostengo en mis *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1982, págs. 83 y ss.

trica concreta y —según nuestros conocimientos— podemos prever una gama de posibilidades en cuanto a contenido. Si, además, podemos leer «soneto amoroso», es mucho lo que sabemos antes de ponernos a la lectura.

Claro que la misma orientación puede haber sido utilizada por el autor como factor sorpresa y resulta que en la «novela» que abrimos no se encuentra ningún relato o que la columna de periódico que leemos —adscrita, en principio, a un «género no literario»— sea, en realidad, un poema perfectamente metrificado en lo que lo único que se ha transgredido es la convención de los renglones cortos, en vez de los cuales se han colocado los versos uno detrás de otro en disposición de prosa. En todo caso, si procedimientos extremos como éstos llaman la atención, es indudable que la convención genérica existe. Si no, el lector no se daría cuenta de que está ante un «extrañamiento».

Hemos dicho que el modelo de la *Poética* aristotélica es un modelo histórico. Tenemos que subrayarlo ante las reiteraciones pretéricas de los intentos classicistas y las tendencias actuales de otorgar una intemporalidad no matizada a sus principios.

Sin duda, la clasificación por géneros literarios va unida indisolublemente a la historia de las series de modelos estilísticos que han tenido una vigencia y que han desaparecido o pueden desaparecer. Difícilmente hoy nadie escribiría una Epopeya como la *Iliada* ni un poema épico como *La Araucana*. La novela como haz de rasgos²⁷ estilísticos tiene ya una vigencia de varios siglos, pero no tiene garantizada la eternidad de su permanencia. Es más, dicha vigencia aparece como problemática en cuanto nos damos cuenta, por ejemplo, de que bajo el mismo rótulo de «novela» se clasifican *El Quijote*, *Ulises* o *Rayuela*.

Los géneros, pues, remiten a coordenadas espacio-temporales. Son, sí, manifestación de las posibilidades creadoras del hombre, pero también de la temporalidad de todo quehacer humano. ¿Qué tiene que ver la especificación

²⁷ Cf.: B. TOMACHEVSKI, «Thématique», en T. Todorov (compilador y traductor), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965. Traducción castellana. Buenos Aires, Signo, 1970, págs. 199-222. Vid. especialmente págs. 228-232.

—probablemente genérica— del *Mester de Clerecía*²⁸ con la división entre novelas, poesías y obras de teatro en que casi se agota la escritura de creación contemporánea si no entramos en problemas de géneros fronterizos como el ensayo o determinados tratamientos de géneros periodísticos?

Géneros y diacronía están, pues, inextricablemente relacionados. En cada época histórico-literaria un autor ha producido un hallazgo (ese haz estilístico a que antes nos referíamos) y otros muchos autores han seguido la fórmula como una receta, imitándola sin conseguirla o superando sus resultados. Esto no es exclusivo de las épocas clásicas, que reconocían como finalidad la imitación de un modelo. Toda la Literatura —como institución social— funciona así.

El género, como forma histórica, ha nacido en un momento dado, sin duda casi siempre como una fórmula límite de otro género preexistente²⁹. No es aventurado suponer que *El Quijote* fue sentido en su tiempo como una novedosa novela paródica de caballerías. En ese momento inicial, no tenemos «novela moderna» o «novela existencial». Pero en cuanto otros autores han seguido por ese mismo camino conscientemente y los lectores pueden «reconocer» un conjunto que nada tiene que ver con las novelas de caballerías, pero sí con *El Quijote*, estamos ante un género, cauce para el autor y sintoma para el lector. Y es entonces cuando los teóricos se afanarán en definir los rasgos «propios» del género o intentarán explicar ese producto histórico en función de las teorizaciones generales que englobaban a los géneros históricos conocidos con anterioridad.

Quede claro, sin embargo, que no se ha querido decir aquí que *El Quijote* —ni ninguna otra obra— funde un género en sentido radical. El paso de una tradición estilística a otra se debe producir como fenómeno de alteración dialectal con inicios simultáneos, titubeos, líneas de fluctua-

²⁸ Cfr. N. SALVADOR MIGUEL, «*Mester de Clerecía*, marbete caracterizador de un género literario», *Revista de Literatura*, xLI, 82, 1979, págs. 5-30.

²⁹ Vid. F. LÁZARO CARRETER, «Sobre el género literario», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, II, 1974. Ahora en *Estudios de Poesía*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 113-120. Para la cuestión señalada, págs. 117-118.

ción, etc. hasta llegar a la forma triunfante. Nótese que si no es posible hoy hablar de Ley Fonética en sentido estricto, mucho menos será posible hablar de Ley Literaria. Lo que entra en juego en ella afecta tan de lleno al nivel semántico del lenguaje que se ha de suponer que su evolución histórica atañe a un número mucho mayor de unidades y, por consiguiente, no goza de prácticamente ninguna previsibilidad³⁰.

Pasemos al otro extremo. Se ha dicho ya muchas veces que la pretensión de la lingüística idealista es rigurosamente contradictoria con la noción de Ciencia. Esta trata, por definición, de lo general: por ello la clasificación genérica es de orden científico. Pero si, como preconiza la escuela idealista, cada acto de la palabra fuera genial: único, irreplicable, radicalmente original y sin posible parentesco con otro, sin duda cada obra constituiría un género distinto o, dicho de otro modo, no habría géneros. La experiencia está del lado de la posibilidad de observar afinidades entre obras y no del de la absoluta originalidad. Por otra parte, el fundador de un género puede ser un artista mediocre y un continuador puede llegar a ser genial. La oposición de que venimos tratando es más que ingenua: se trata de un falso problema.

En efecto, el autor que no sigue las reglas del género en cuya adscripción estamos tentados de amparar su obra, puede hacerlo por dos motivos: por incompetencia o porque está roturando nuevos caminos. La línea divisoria entre el seguidor torpe y el inventor genial no es tan gruesa como para ser divisada inequívocamente en todos los casos. Si, como hemos dicho, el género es una «institución»,

es lógico que en ella se den, además del fundador que trace una primera obra modélica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, perezosos que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a circunstancias

³⁰ Cfr. W. NÖTH, «Homeostasis and equilibrium in Linguistics and Text Analysis», *Semiotica*, XIV, 3, 1975, págs. 222-244. Vid. M. L. RYAN, «Toward a competence theory of genre», *Poetics*, VIII, 3, 1979, págs. 307-337.

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 en fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación.³¹

Pero los géneros tampoco son un producto meramente histórico-social o fruto de una evolución necesaria, como pudo sostenerse por los cientifistas del siglo XIX, que querían reducir todo a una suerte de esquema darwinista.³² Dependen de las posibilidades creadoras del hombre y están limitados por las reglas de funcionamiento del lenguaje. Contra lo que hemos dicho antes, hoy alguien podría empeñarse en escribir una epopeya (otra cosa es la repercusión social que tuviera), pero no podría ser autor de una fórmula nueva —evolución incluso de otra actual— rigurosamente ininteligible. Los poemas realizados puramente con sonidos sin la codificación de lengua natural alguna pertenecen —por definición— a otra esfera del arte (¿la música?), pero no a la literatura.

En cuanto al problema de confrontación del marbete genérico y la singularidad de la obra, hay que tener en cuenta, además de lo dicho a propósito de la genialidad del autor, la identidad —aunque sea sólo de registros lingüísticos— que subyace en obras aparentemente muy distintas. Los formalistas rusos pusieron ya de relieve a principios de siglo la importancia, en este aspecto, de la subliteratura, y en la década de los 60 y los 70 los abundantes estudios sobre estructura de la comunicación narrativa han demostrado que el esquema básico del relato y las variantes combinatorias posibles son las mismas en la elocución sin intencionalidad

³¹ J. M. Díez TABOADA, «Notas sobre un planteamiento moderno de la Teoría de los géneros literarios», *Homenajes. Estudios de Filología Española II*, Madrid, 1965, pág. 15.

³² Cfr. BRUNETIERE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française. Introduction. L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1890.

artística, en la de productos de la cultura de masas y en la alta literatura.³³

Tienen sentido, en consecuencia, las agrupaciones que llamamos «género», pues, sin despreciar la capacidad creadora de cada autor genial, éste no ha podido ir nunca más allá de las posibilidades de juego que le ofrece la lengua natural de que se trate. La riqueza de contenido, la perfección de la expresión y la adecuada relación entre contenido y expresión (esto es, las formas estilísticas del género) serán las bases de la calificación del valor estético de la obra, de la consideración del genio.

La genialidad puede radicar también en forzar al código a nuevos mensajes no previstos hasta el momento, lo que, como hemos dicho, será sentido por el receptor como una desviación con respecto a la institución que él esperaba, aunque históricamente puede revelarse como la eclosión de un género distinto.

¿Cuál es la importancia de la categoría «género» en los estudios literarios?

Dado que todo estudio científico, antes o después, tiene que clasificar los objetos de su interés, la división por géneros es, como sigue diciendo Díez Taboada, la más intrínseca de cuantas se pueden establecer en la Literatura.³⁴ Las clasificaciones por escuelas, generaciones, movimientos, épocas, etc., están ligadas con el objeto literario, pero precisamente lo están —como hemos expuesto— a través de la institución del género.

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 mo-

³³ Cfr. *Communications*, IV, 1964 y VIII, 1966. Existe traducción castellana en la ed. de Buenos Aires, *Tiempo Contemporáneo*.

³⁴ J. M. Díez TABOADA, *op. cit.*, pág. 19.

mento 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?

Además, si la obra es colaboración del hombre con el lenguaje, ¿qué posibilidades y qué límites ofrece éste a juzgar por los géneros en que se manifiesta?

Parece que no debe caber 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.

Cuanto acabamos de decir deja apuntada la complejidad de la cuestión cuya teoría hemos pretendido compendiar en los trabajos que ofrecemos aquí.

De lo dicho podemos deducir también que género literario es cada uno de los apartados en que se divide el conjunto de las obras literarias, pero, como señala Todorov³⁵, eso no sería más que un juego metalingüístico que nada aclara. En efecto, el género consiste en una división de la literatura, pero ¿en qué consiste esa división?

En cuanto a la vieja cuestión del número, intuimos una doble vía, la que nos lleva a recordar la clasificación sabida desde la escuela, que habla de Épica, Lírica, Drama y quizá algún género más variable de unos autores a otros y la gran multiplicidad de ellos que ofrecen las historias de la literatura. Espontáneamente estamos tentados de pensar que existen unos grandes géneros que engloban a los demás como subdivisiones. Sobre esto también encontrará el lector páginas iluminadoras.

III

Los trabajos escogidos en esta antología responden a los *topoi* «aristotélicos» que acabamos de plantear. Hemos hecho un gran esfuerzo para que la selección fuera lo más breve posible sin dejar por ello de tocar ningún tema impor-

³⁵ T. TODOROV, «L'origine des genres», en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, pág. 47.

tante. Con este volumen, hemos pretendido conseguir a la vez un resumen de los puntos tratados en los libros más solventes de la última Teoría de los géneros, como los de P. Hernadi³⁶, W. Hempfer³⁷ o G. Genette³⁸, y una puesta al día rigurosa de las cuestiones en discusión durante la última década.

En cuanto a su ordenación, responde a las características de los géneros que hemos visto: institución, hecho histórico, hecho de lenguaje. Pero como estas cualidades se presentan, según hemos estudiado, inextricablemente unidas, la división en apartados pretende señalar acaso insistencias, pero no deja de ser arbitraria. El ejemplo es un botón de muestra de posibles aplicaciones al corpus literario en español.

Lo dicho. He aquí un compendio de una modernísima teoría inventada por un tal Aristóteles hace tan sólo casi veinticuatro siglos.

Madrid, diciembre de 1987

P. S. Como es natural, cada traductor es totalmente responsable de su trabajo. Por mi parte, me he limitado a hacerles dos indicaciones: el término inglés *romance*, que equivale aproximadamente a la expresión «relato fantástico» o «relato idealizado», no tiene traducción en la tabla genérica del castellano, por lo que me parece lo mejor dejarlo, como tal, en cursiva.

La expresión inglesa *Speech Act* (y la francesa *acte de la parole*, cuando es traducción de aquélla), se ha traducido como acto de lenguaje, ya que los castellanos *lenguaje/lengua/habla* se reparten el espacio semántico del inglés *language/speech* y, en la teoría de referencia, el acto comunicativo que se pretende describir no es pura «habla», aunque mucho menos es pura «lengua».

³⁶ P. HERNADI, *Beyond genre. New directions in literary classification*. Ithaca y Londres. Cornell Univ. Press, 1972. Existe una deficiente traducción castellana (Barcelona, Bosch, 1978).

³⁷ W. HEMPFER, *Gattungstheorie*, Munich, Fink, 1973.

³⁸ G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.