

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

## REFERENCIAS

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

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

PAUL HERNADI  
*Universidad de Santa Bárbara (California)*

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

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

---

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

concretos<sup>1</sup>. Pero a la hora de presentar los resultados de determinadas observaciones genéricas, es probable que todos los críticos libremente desarrollen nuevos o acepten viejos conceptos de literatura. La rápida exposición de la reciente crítica del género en los países de habla inglesa que sigue a continuación se centra en las teorías que aportan nuevas formas de examinar la totalidad del ámbito de la literatura imaginativa, o que modifican considerablemente algunas de esas formas ya establecidas<sup>2</sup>. Como el interés principal de dichas teorías es el orden del arte verbal más que las fronteras entre géneros individuales, muchas de ellas apuntan más allá de los textos —el área central del estudio literario— hacia «contextos» de la literatura tales como el psicológico, sociológico, antropológico y otros<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Los siguientes críticos resaltan la importancia de los géneros como marcos flexibles y cuasi-institucionales para los escritores: HAROLD ELMERZ MÄNTZ, «Types in Literature», *Modern Language Review* 12 (1917); NORMAL H. PEARSON, «Literary Forms and Types», *English Institute Annual*, 1940 (Nueva York, 1941); GEORGE WATSON, *The Study of Literature* (Nueva York 1969), Cap. 5; ALISTAIR FOWLER, «The Life and Death of Literary Forms», *New Literary History* 2 (1971). Como todo lo contenido en este panorama, esta relación es muy selectiva. Los argumentos que resaltan la función de los conceptos genéricos como herramientas para los lectores comprenden CHARLES E. WHITMORE, «The Validity of Literary Definitions», *PMLA* 39 (1924); E. D. HIRSCH jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Connecticut, 1967), Cap. 3; ELISEO VIVAS, «Literary Classes: Some Problems», *Genre* 1 (1968); ALLAN RODWAY, «Generic Criticism: The Approach Through Type, Mode and Kind», en *Contemporary Criticism*, eds. Malcolm Bradbury y David Palmer, Stratford-upon-Avon Studies, N.º 12 (Londres, 1970). Para una consulta de las nociones genéricas comúnmente empleadas en la actualidad, véase ALLAN RODWAY y BRIAN LEE, «Coming to Terms», *Essays in Criticism* 14 (1964).

<sup>2</sup> En *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, N. Y., 1972) traté de situar un mayor número de teorías británicas y americanas en un contexto internacional. El primer y último capítulo de dicho libro presentan mi propia visión sobre el tema.

<sup>3</sup> RENE WELLEK, probablemente el representante más respetado del enfoque intrínseco, corroboró recientemente un interés con reservas hacia los contextos de los textos: «No se puede debatir la naturaleza de la tragedia sin hacer referencia a la religión y al ritual, o aislar la historia de las formas fictivas de cuestiones tales como el *status* del narrador del cuento o la composición del auditorio al que éste se dirige en un momento histórico determinado. He... hecho una distinción quizá demasiado marcada entre el enfoque 'extrínseco' y el 'intrínseco' de la lite-

Dos importantes escritores creativos del siglo xx, James Joyce y T. S. Eliot, imprimieron nuevas orientaciones a la antigua tripartición griega del estilo de presentación en lenguaje de autor, figurado y mixto. Platón (y más tarde Aristóteles) había restringido la validez de esta serie de distinciones al «modo» —distinto del «asunto»— del discurso poético<sup>4</sup>. Pero para los hombres de letras post-renacentistas, literatura «lírica», «dramática» y «épica» poco a poco llegó a hacer referencia a géneros más que a modos de discurso. Por último, alrededor de 1800, los Schlegel, Schelling, Goethe, Jean Paul Richter, Hegel y otros escritores y filósofos alemanes establecieron algo parecido a una doctrina de la Santísima Trinidad en la moderna crítica del género<sup>5</sup>. Al ofrecer el conocido trío de cursos sobre Poesía, Drama y Ficción en lengua inglesa, los planes de estudio de muchos *colleges* y universidades americanas atestiguaron la supervivencia de la antigua fe sometida a ataques cada vez más fuertes.

Joyce incorporó su esbozo parisino de 1903 de una teoría de los géneros en las observaciones de Stephen Dedalus relativas al arte en general<sup>6</sup>. El joven Stephen sostiene que la imagen siempre debe situarse entre el artista y otros en una de las tres formas siguientes: la lírica («en donde el artista presenta su imagen en relación inmediata consigo mismo»), la épica («en donde presenta su imagen en relación consigo mismo y con otros») o la dramática («en donde presenta su imagen en relación inmediata con otros»). No se dice cómo podrían distinguirse los tres modos de presentación en otras artes probablemente porque, como declara el purista Stephen, «incluso en literatura, el arte más elevado y espiritual, las formas son a menudo confusas».

raturos». *Discriminations: Further Concepts of Literature* (New Haven, Connecticut, 1970), pág. 335.

<sup>4</sup> PLATÓN, *La República*, Libro 3 (392c a 394c) y ARISTÓTELES, *Poética*, Cap. 3 (1448a).

<sup>5</sup> Cf. IRÈNE BEHRENS, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst* (Halle, 1940).

<sup>6</sup> A *Portrait of the Artist As a Young Man* (Londres, 1916), Cap. 5. Cf. también JAMES JOYCE, *Critical Writings*, eds. Ellsworth Mason y Richard Ellmann (Nueva York, 1959), pág. 145 para la idea básica de esta tripartición y págs. 143 ss. sobre la tragedia y la comedia.

Aceptara o no aceptara el autor de *A Portrait* y de las obras posteriores de Joyce las siguientes distinciones imaginativas, a su más joven ego se le permite presentarlas con considerable detalle.

La forma lírica es de hecho el gesto verbal más simple de un instante de emoción... El que lo enuncia es más consciente del instante de emoción que de sí mismo como emoción de los sentimientos... La narrativa ya no es puramente personal. La personalidad del artista se introduce en la narración misma, fluyendo en torno a las personas y a la acción como un mar vital... La forma dramática se alcanza cuando la vitalidad que ha fluido y se ha arremolinado en torno a cada persona llena a todas las personas de tal fuerza vital que él o ella cobran una vida estética propia e intangible. La personalidad de artista... por último... lo impersonaliza, por decirlo así... El artista, como el Dios de la creación, permanece... invisible, más allá de la existencia, indiferente, arreglándose las uñas (págs. 250 ss.).

Lejos de rehuir la interacción genérica, T. S. Eliot postula su necesidad en una conferencia publicada sobre *The Three Voices of Poetry*<sup>7</sup>. Sin hacer referencia explícita a John Stuart Mill, Eliot recupera el concepto de Mill de poesía lírica<sup>8</sup> como «soliloquio oído accidentalmente» y sostiene que parte de nuestro disfrute de la gran literatura es resultado de nuestra «audición accidental» de las palabras que el poeta, en la voz lírica, se dirige a sí mismo. Por supuesto, «si el poema fuera exclusivamente para el autor, estaría en un lenguaje privado y desconocido» y, por tanto, no sería un poema en absoluto. De acuerdo con esto, Eliot está convencido de que en todos los poemas líricos debe oírse al menos una de las otras dos voces. Con todo, la voz lírica tampoco debe guardar completo silencio en las obras escritas para la segunda o la tercera voz: «Si el autor nunca hablara consigo mismo, el resultado no sería poesía, aun cuando pudiera tratarse de una magnífica retórica». De manera muy convencional, la segunda voz se describe desde

<sup>7</sup> Nueva York, 1954.

<sup>8</sup> «What is Poetry?» (1833), *Dissertations and Discussions*, 2.<sup>a</sup> ed. (Londres, 1867), 1: 71 s.

el punto de vista narrativo y la tercera como vehículo del drama: aquélla relata un cuento, y ésta exhibe una acción, a un auditorio. Con todo, el concepto de «voz» de Eliot nos incita a plantearnos la sugerente pregunta de si el discurso de Macbeth que empieza «mañana, y mañana, y mañana» nos conmueve especialmente porque «Shakespeare y Macbeth están pronunciando las palabras al unísono» (págs. 53 ss.). Y la misma metáfora vocal resulta apropiada para expresar la preferencia de Eliot, compartida por Joyce en la práctica, si no en la teoría, por la literatura genéricamente compleja: «Todo lo que importa es que al final las voces deben oírse en armonía; dudo de si en cualquier poema verdadero sólo es audible una sola voz» (pág. 37).

El primer Joyce y hasta cierto punto incluso el último Eliot funden la inquietud por el «asunto» y «modo» poéticos. Por el contrario, Albert Guérard los distingue y los interrelaciona<sup>9</sup>. Con las debidas excusas por la «terrible simetría» de su provisional clasificación en nueve apartados, Guérard indica que «el espíritu lírico, el épico y el dramático, individualmente, pueden revestirse de forma lírica, épica y dramática». Los ejemplos que presenta para los géneros respectivos comprenden (págs. 197 ss.) «Wanders Nachtlied» de Goethe (lírica lírica), «Ballad of Sir Patrick Spence» (épica lírica o narrativa) y los monólogos dramáticos de Robert Browning (lírica dramática); *Don Juan* de Byron (épica lírica), *La Iliada* (épica narrativa) y *A Tale of Two Cities* (épica dramática); *The Tempest* (drama lírico), *Prometeo Liberado* (drama épico) y las «obras eficaces» de Scribner y Dumas hijo (drama dramático). Las observaciones genéricas de Guérard evitan el dogmatismo de muchos críticos que dejan de distinguir «forma» de «espíritu» —el modo de evocación literaria a partir de las características del mundo evocado— y prefieren lo que en ellos consideran géneros puros (la lírica lírica de Guérard, por ejemplo) a otros tipos de literatura igualmente respetables. Pero su adhesión, no revocada, si bien escéptica, a un sistema de clasificación en tres apartados impide a Guérard unificar sus especulaciones relativas a los proverbios, máximas, precep-

<sup>9</sup> *Preface to World Literature* (Nueva York, 1940).

tos, refranes populares (pág. 203), poemas descriptivos y filosóficos (pág. 228), ensayos personales, narrativas autobiográficas, crítica impresionista (págs. 261 ss.) y oratoria (págs. 302-3) en el concepto de un cuarto género o, en su terminología, un cuarto tipo de forma y espíritu genéricos.

Tal género surge del restablecimiento de la categoría prerromántica de literatura didáctica por los críticos neorristotélicos de Chicago. La protesta en contra de Ronald S. Crane<sup>10</sup>, el concepto de la escuela de Chicago de literatura didáctica (distinta a la filosofía y otras formas de discurso aseverativo), no es muy aristotélica: mientras que las distinciones del filósofo griego según objetos, medios y modos de mimesis afectan a la *totalidad* de la literatura imaginativa como arte mimético, la clasificación más general propuesta por los críticos de Chicago divide a la literatura en un género mimético y en un género didáctico. En una obra didáctica, afirma Elder Olson, todo «existe y tiene su carácter peculiar para que se cumpla la doctrina»<sup>11</sup>. Aun cuando la acción metafórica de las alegorías didácticas «guarda, superficialmente, una gran semejanza con un argumento», en esta clase de poesía «los personajes representan de modo muy general a los sujetos, y los incidentes a los predicados, de la proposición doctrinal». Las obras mímicas, por el contrario, están «dispuestas con arreglo a un argumento»: un sistema de incidentes que «no es, como la acción alegórica, completo porque exprese completamente una doctrina dada, sino porque, como la acción, resuelve aquellos problemas a partir de los cuales se ha iniciado». Olson insiste en que el lenguaje está dotado de significado (*lexis*) principalmente en las obras didácticas, mientras que la literatura mimética lo emplea como acción (*praxis*). «Lo que el personaje poético dice en el poema mimético es lenguaje y tiene significado; su *deírlo* es acción, un acto de persuasión, confesión, mandato, información, tortura o qué no. Su dición puede explicarse desde el punto de vista gramatical y lexicográfico; no así su acción». Co-

<sup>10</sup> *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto, 1953), págs. 47, 156 ss., 197 n. 57.

<sup>11</sup> «William Eppson, Contemporary Criticism, and Poetic Diction» (1950), en *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952).

mo resultado, la mayor parte de lo que se ha interpretado como significado en las obras mímicas debe considerarse como «no significado en absoluto, sino implicaciones de carácter, pasión y fortuna derivadas de la interpretación del lenguaje y de la acción» (págs. 54, 65 ss., 71). No alcanzo a comprender por qué tales formulaciones han de definir el lenguaje del narrador o de un personaje de *La Iliada* con más precisión que en la *Divina Comedia*, principales ejemplos de Olson para la literatura mimética y didáctica, respectivamente. Por más que el significado de cualquier comunicación depende en parte del contexto derivado de la situación, el significado poético y el argumento —la dimensión temática y la mimética— son aspectos interdependientes más que ingredientes rivales e incompatibles de las obras literarias.

El análisis de Tom Jones, realizado por Crane, como novela de argumento cómico<sup>12</sup> es una contribución más «aristotélica» a la moderna crítica del género. En el texto conservado de *Poética*, sólo el drama trágico es objeto de atención detallada, y, sin embargo, el modelo de Aristóteles invita a la aplicación de algunos de los mismos principios también a las obras cómicas de la literatura no dramática. Aceptando la invitación, el artículo de Crane interrelaciona implícitamente los comentarios de Aristóteles sobre los objetos de mimesis, estructura argumental y las «partes cualitativas» de la tragedia. Si recordamos que Aristóteles exigía de la tragedia «perfecta» que tuviera 1) un hombre fundamentalmente bueno 2) pasar de la felicidad a la miseria 3) como consecuencia de algún grave error por su parte, es probable que estemos de acuerdo en que las «tres variables» según las cuales clasifica Crane los argumentos son, en efecto, muy aristotélicas. Estas variables son: la estima general que se nos induce a formar del *carácter moral* del héroe, como resultado de la cual le deseamos buena o mala fortuna al final; los placeres o dolores *acontecimientos que suceden* o es probable que sucedan al héroe; y el grado de su *responsabilidad* por lo que le ocurre. Indudablemente, este aparato conceptual es mucho más sofisticado que la idea

<sup>12</sup> R. S. CRANE, «The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones» (1950), en *Critics and Criticism* (Chicago, 1952).

determinada que procura establecer, a saber, que «el argumento de *Tom Jones* tiene una forma globalmente cómica» (págs. 620 ss., 632-33). Con todo, no combina la retrospectión de un lector del siglo XX con las consideraciones de Platón y Aristóteles respecto del «asunto» del discurso poético tanto como sería de desear y como otros críticos que tratan de la dicotomía trágico-cómica han conseguido combinar.

El título mismo *The Dark Voyage and the Golden Mean: A Philosophy of Comedy*\*, de Albert Cook, indica el marco bipolar en el cual, como queda especificado en el subtítulo, se ha situado el tema central del libro<sup>13</sup>. En opinión de Cook, sugerentemente razonada, la tragedia y la comedia muestran el mundo bajo los aspectos opuestos de lo Maravilloso y lo Probable, respectivamente. Sin mucha necesidad de ser demasiado selectivo en lo relativo a los temas apropiados, cada uno consigue su objetivo contrariamente a las expectativas: «Donde la comedia dice 'incluso en lo no probable tiene lugar lo predecible', la tragedia dice 'incluso en lo probable se revela lo maravilloso'» (pág. 44). Cook se forma un amplio concepto de los dos géneros. Como el Monje de Chaucer y Fielding (en el Prólogo a *Joseph Andrews*) mucho antes que él, da por supuesto que las obras trágicas y cómicas no están necesariamente escritas en la forma dialogal del drama: *La Odisea*, *Don Quijote*, *Tom Jones* y *Finnegans Wake* se encuentran entre sus muestras comentadas de comedia. Ni tampoco acepta el desenlace feliz o desgraciado de un argumento como base de la clasificación genérica: «Tanto *Filoteles* como *The Tempest* son profundas, y las dos tienen un final feliz; una es una tragedia, la otra una comedia» (pág. 32). ¿Qué es lo que marciala, entonces, la diferencia? De acuerdo con su dicotomía maravilloso-probable, Cook contrapone la dependencia en la tragedia de los valores fundamentales (el bien y el mal) a la preocupación de la comedia por las buenas o malas costumbres, la exploración en la tragedia de las almas individuales al interés de la comedia por los contextos sociales (la generación, la familia), el énfasis de la tragedia en

lo divino que hay en el hombre a la insistencia de la comedia en las cualidades que los hombres comparten con las bestias y las máquinas. En el terreno de las convenciones teatrales, el soliloquio trágico (el personaje dirigiéndose a su alma) se corresponde netamente con el aparte cómico (el personaje dirigiéndose al auditorio). Pero Cook también señala que los apartes de las obras teatrales manifiestan una tendencia general inherente a las obras cómicas de ficción así como al drama: la ruptura deliberada de la ilusión del lector o espectador respecto de la realidad del mundo imaginativo que está invitado a contemplar. Las obras trágicas, por el contrario, exigen de nosotros que las tomemos «en serio» para que nos «identifiquemos nosotros mismos como individuos con el protagonista, y de ahí nuestra pena y terror» (págs. 33 ss., 45 ss.).

Recuperando dos tradicionales antinomias de la crítica dramática (fracaso-triunfo, aristócrata-burgués), Cook insiste en que el dolor no correspondido y el fracaso definitivo en nuestro mundo probable son esenciales para la dignidad del héroe trágico. La «hybris activa» de un Edipo, Bruto, Lear u Oтелo consiste en negar las limitaciones humanas, cada uno de ellos experimenta que su individualidad no puede ser conquistada y que por tanto, como un dios, «él puede querer la perfección de su propia acción». Con todo, el maravilloso intento de alcanzar la divinidad es «un intento en el que el hombre siempre ha de fracasar», y la hybris activa del héroe aristocrático pronto tendrá que ser «curada» —expiada— por el sufrimiento pasivo. La «hybris pasiva» del héroe cómico, que es un burgués en espíritu (si no en *status* social también), es diferente: «Quiere asegurarse de que cuando introduce una moneda en la máquina del cosmos obtendrá el valor exacto de la moneda, aunque tenga que aporrear violentamente la máquina». Cook nos previene contra la confusión del «aporreamiento de la máquina» con la hybris activa. Mientras que el héroe clásico «crea activamente su destino», el héroe burgués con hybris pasiva deforma su personalidad «por la equidad en los intercambios materiales» (págs. 87 ss.). A la vista de esta aguda observación, a uno le viene el deseo de saber por qué los héroes de Ibsen y Strindberg, a los que Cook declara culpables de hybris pasiva más que activa, han de

<sup>13</sup> Cambridge, Massachusetts, 1949.

\* *La oscura travesía y el justo medio: Filosofía de la comedia.* (N. del T.).

llegar a considerarse héroes de la tragedia. A algunos de ellos (y a otros muchos personajes literarios más recientes) se les puede conceptuar mejor como «héroes deformados» de obras que son sólo parcialmente trágicas porque, hasta un límite considerable, son también melodramáticas, irónicas, satíricas o tragicómicas.

Una reducción similar de los variados fenómenos dentro del tradicional sistema bipolar de tragedia y comedia desvirtúa los pertinentes comentarios de Susanne K. Langer<sup>14</sup>. En *Philosophy in a New Key*, Langer vinculaba el «contenido emotivo» de las obras de arte en general con algo «prerracional y vital, algo de los ritmos vitales que compartimos con todas las criaturas que crecen, tienen hambre, se mueven y tienen miedo» (pág. 211). En *Feeling and Form*, considera las dos «grandes formas dramáticas» no sólo bajo las denominaciones más convencionales de «tema trágico» (culpabilidad que origina expiación) y «tema cómico» (vanidad que origina desmascaramiento). Aparte de esto, Langer argumenta de modo muy persuasivo que las obras trágicas y cómicas llevan las marcas de uno de los dos «ritmos» fundamentales de la vida; contraponen la conciencia humana de la individuación y la muerte con la inmortalidad, por decirlo así, de las especies como tales y de los protozoos. Mientras que la comedia exhibe el ritmo vital de autoconservación de la naturaleza, la tragedia abs-trae el ritmo de autoconsumación a partir de las fases irreversibles de la vida pluricelular: crecimiento, madurez y decadencia. Ninguno de los dos géneros está, por supuesto, restringido a tratar su prototipo en un sentido literal; la tragedia, por ejemplo, tiende a imprimir el ritmo de «avance hacia la muerte» como forma perceptible de un asunto que implica un lapso de tiempo de días u horas en lugar de las «décadas de consumación biológica» (págs. 327, 350 s., 360-61). Esta teoría evita el prejuicio que con frecuencia se encuentra en los críticos con inclinaciones filológicas que abordan los dos géneros con un modelo preconcebido del mundo: Langer no tiene que interpretar la visión trágica de la vida como una «lectura transitoria» de

un universo no definitivamente trágico; ni tampoco le hace falta exigir a la comedia que trace un «círculo mágico» más allá del cual el lector no pueda pisar a menos que «la concepción más amplia y profunda» de la esencialmente trágica existencia humana destruya las pautas del mundo cómico<sup>15</sup>. Su concepción global de la existencia individual ligada a la muerte dentro del curso ininterrumpido de la vida autoperturbadora favorece la presentación poética de cualquiera de los dos «ritmos». Pero algunos de los comentaristas de Langer sobre obras concretas —particularmente su propuesta de consideración de las obras de Corneille y Racine como «comedias heroicas», más que como tragedias (pág. 337)— revelan algo de rigidez potencialmente engañosa en su sugerente sistema.

Eric Bentley, en su discusión de una mayor variedad de géneros en *The Life of the Drama*, ejemplifica sus conceptos de melodrama, farsa, tragedia, comedia y tragicomedia con frecuentes alusiones a novelas, óperas y películas, así como a obras teatrales<sup>16</sup>. Esto no es sorprendente; la concepción del drama de Bentley como imitación de los conflictos conscientes e inconscientes está en deuda con pensadores tales como Platón, Aristóteles, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson y Freud, cuyas respectivas formulaciones al respecto cuentan con una base empírica más amplia que el escenario del actor. Bentley define el melodrama y la farsa como «desinhibidos». Mientras que el melodrama deriva su fórmula básica, inocencia rodeada de malevolencia, de «fantasías más o menos paranoides», la farsa revela el brutal placer de la agresión con el cual la «inocencia» toma sus represalias. Desde una perspectiva «adulta, civilizada, sana», ambos géneros parecen «pueriles, salvajes, enfermos». Con todo, emplean el desenfrenado «naturalismo de la vida onírica»: sus características, semejantes a las de los cuentos de hadas —indulgencia en la violencia física, yuxtaposición ingenua de héroes perfectos y despreciables villanos— reflejan un cierto tipo de realidad, a saber, la

<sup>15</sup> Las expresiones citadas proceden de dos obras por lo demás muy penetrantes y juiciosas: Una ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, 2.<sup>a</sup> ed. (Londres, 1964), pag. 147; y DAVID DAICHES, *Critical Approaches to Literature* (Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1956), pag. 238.

<sup>16</sup> Nueva York, 1964.

<sup>14</sup> *Philosophy in a New Key* (1942), 6.<sup>a</sup> ed. rústica (Nueva York, 1954); *Feeling and Form* (Nueva York, 1953).

realidad de los viajes inconscientes. Según Bentley, las palabras que pertenecen a estas «formas inferiores» tienden a tener un saludable efecto «catártico» en los lectores y espectadores en la medida en que contribuye a liberar temores y deseos reprimidos mediante el cauce de las respuestas estéticas inocuas (págs. 203 ss., 216-17, 246, 255 ss.).

La tragedia y la comedia son «formas superiores» precisamente porque, en lugar de simplemente rechazarlos, incorporan importantes aspectos del melodrama y la farsa, respectivamente. Ciertamente, los héroes y villanos de la tragedia y los bufones y bribones de la comedia son más complejos que los personajes-tipo del melodrama y la farsa. Con todo, no es la verosimilitud sino la sutil distribución de responsabilidades la que hace a una obra como *Otelo* trágica más que melodramática. «Yago instiga; Otelo es susceptible. Entre los dos, Yago y Otelo combinan los vicios de la civilización con los de la barbarie». La tragedia trasciende el melodrama como la justicia trasciende la venganza: en el melodrama, el héroe inocente puede corresponder al sufrimiento; en la tragedia, el héroe culpable debe soportarlo (págs. 257, 267-68, 288 ss.). Como la tragedia frustra nuestro impulso de identificación con la inocencia e impone la identificación con la culpabilidad, estimula el autoconocimiento en lugar de la deseosa gratificación del autoconocimiento en el caso del melodrama. La comedia estimula el autoconocimiento en un estilo diferente; a diferencia de la farsa, se enfrenta a la miseria de la condición humana antes de decidirse a «mirar al otro lado». Todo esto se puede admitir perfectamente, si bien Bentley se excede cuando interpreta el «No hablemos de eso» de la comedia como «De eso no se puede hablar»: una actitud de «pesimismo más negro que el de la tragedia, pues la tragedia presupone que puede hablarse de todo» (págs. 260 ss., 298-99).

En opinión de Bentley, la tragedia, al igual que la comedia, aporta la «prueba terriblemente concluyente de que la vida no merece la pena vivirse», si bien ambos géneros afirman en el fondo el valor de la existencia humana «defendiendo los hechos establecidos». Como implica el capítulo que da fin a *The Life of the Drama*, esta paradoja queda mitigada en un tipo de tragicomedia y resaltada en otro. Bentley distingue aquellas obras en las que la tragedia se

encuentra y trasciende de aquellas otras obras en las que el penetrante ojo de la comedia se niega a «mirar al otro lado». La «tragedia con desenlace cómico» alarga el momento final de reconciliación, que es breve, si es que llega a haberlo, en la tragedia genuina. *Measure for Measure* de Shakespeare, *Prinz von Homburg* de Kleist, *Ifigenia y Fausto* de Goethe son tragicomedias en este sentido de la palabra; más elevada de venganza (págs. 308-9, 316 ss., 319, 331). El otro tipo de tragicomedia, más sombrío y más moderado, podría definirse como «comedia con desenlace trágico», salvo que la propensión al final desgraciado tiende a proyectar su sombra en todas las obras pertenecientes a este género. *El patio salvaje* de Ibsen, *Huerto de cerezas* de Chejov, *Santa Juana* de Shaw, *Seis Personajes* de Pirandello y *Mahagoni* de Brecht figuran entre los ejemplos relativamente tempranos de Bentley; y estas obras en cierto modo han preparado el camino para expresiones más marcadas de desesperanza tragicómica como *Godot* de Beckett, *Las sillas* de Ionesco y otros representantes del Teatro del Absurdo. Bentley sabe, por supuesto, que los efectos cómicos con frecuencia intensifican, más que alivian, la tristeza que impregna este tipo de drama moderno. Pero también insiste en que «hasta el humor negro es humor», y que un hombre que de verdad hubiera perdido la esperanza «no habría estado dispuesto a decirlo así», y menos en la elaborada forma de una obra de arte (págs. 319-20, 334-35, 345, 350, 352).

En la obra de los dos críticos norteamericanos más originales, la tragedia y la comedia se funden en el esquema más amplio de la literatura siguiendo estilos fascinantemente dispares. En *Attitudes toward History*, Kenneth Burke se ocupa de los géneros literarios a la luz de su teoría particular de la conducta colectiva e individual, una mezcla muy poco dogmática de sociología (en su mayor parte marxista) y psicología de lo inconsciente (en su mayor parte freudiana)<sup>17</sup>. Burke considera «el Sí, el No y el reino intermedio del Quizá» como las actitudes básicas de la formación y reorganización de las congregaciones humanas, y las «formas expresivas» de los géneros literarios representan para

<sup>17</sup> Ed. rústica (Boston, 1961), reimpresión de la edición de 1937.

él «distintos modos en los cuales estas actitudes se simbolizan de forma sutil y sublime» (pág. 1). El gran poema épico, la tragedia, la comedia, un género denominado humor y el tipo *carpe diem* de la poesía lírica proporcionan «marcos de aceptación». El poema épico hace que la humildad y la autoglorificación «colaboren» agrandando al personaje del héroe guerrero de acuerdo con las exigencias de la situación a la que se enfrenta; contemplando las hazañas del héroe, uno adquiere un sentido realista de las propias limitaciones, pero también obtiene, mediante una identificación parcial con el héroe, «la distinción necesaria para las necesidades de la autojustificación». El humor favorece la aceptación de una manera opuesta; «empequeñece la situación con una actitud de «feliz estupidez», por la cual «la gravedad de la vida sencillamente no llega a manifestarse». Tanto la tragedia como la comedia repudian el orgullo y, en su calidad de marcos de aceptación, abogan por la ventaja de las limitaciones del hombre medio. La diferencia radica en esto: mientras que la tragedia exalta la *hybris* como el origen de sobrecogedores crímenes, la comedia la desecha como error ridículo. Burke indica que «el nacimiento del individualismo comercial» en la Atenas de Pericles «agudizó la consciencia de la ambición personal como motivo de los actos humanos» y atribuye a los tres grandes trágicos una «actitud pía, ortodoxa, conservadora, 'reaccionaria',» hacia esta clase de *hybris* (pág. 39).

Los comentarios de Burke sobre los géneros que ofrecen «marcos de rechazo» tienen una conexión más fuerte, si bien menos directa, con la tragedia y la comedia. Consistente de que la aceptación de *A* puede suponer el rechazo de *no A*, Burke no contrapone la aceptación al rechazo como mutuamente excluyentes (pág. 57). Es por tanto en un sentido dialécticamente cualificado en el que la elegía, la sátira y el género burlesco rechazan. La elegía lo hace por medio de la inversión de la estrategia del humor: «Expan- de la desproporción entre la debilidad del yo y la magnitud de la situación». Pero hay también un elemento de aceptación en la elegía, ya que una persona con una técnica perfeccionada de queja no eludirá las situaciones que le permiten usar tal herramienta. La elegía procura mostrar tolerancia ante los golpes de gran infortunio administrán-

dolo estilísticamente en pequeñas dosis; esta estrategia «homocópica» no es, sin embargo, la mejor en situaciones en donde los golpes podrían haberse esquivado por completo. En mi opinión, Burke podría haber hecho afirmaciones similares también sobre la tragedia, y sus observaciones relativas a la sátira y al género burlesco también se aplican a determinados tipos de comedia. La sátira ataca en otros la debilidad y las tentaciones que afligen al propio escritor satírico; se trata de «un planteamiento *desde fuera* de algo que surge *desde dentro*». En el género burlesco y sus formas relacionadas (pofémica, caricatura), no hay ningún intento de penetrar en la psiquis de la víctima, y la prejuugada selección de factores externos de la conducta alcanza su «conclusión lógica» con la «reducción al absurdo» que tiene por objetivo (págs. 44 ss.).

Aunque nunca se explica claramente por qué el género grotesco y el didáctico pertenecen a los «reinos intermedios del Quizá», Burke parece considerarlos como manifestaciones de ese tercer tipo de «actitud hacia la historia». Por otra parte, al considerar abiertamente los géneros como «grabaciones en directo», no tendríamos por qué echarle en cara su tendencia a considerar su producción en términos no literarios. Con todo, sus diversas disertaciones sobre el género grotesco (sugientemente definido como «el culto a la incongruencia sin la risa») y el didáctico («hoy normalmente llamado propaganda») están sociológicamente orientadas hasta el extremo de plantear la duda de si Burke llega a considerar estos dos géneros, «predominantemente de transición», como géneros de literatura imaginativa (págs. 57 ss.).

Desde luego, la gran influencia de Kenneth Burke en sus contemporáneos y en los críticos más jóvenes apenas se apoya en sus conceptos del género literario. Por el contrario, gran parte de la aún mayor influencia de Northrop Frye se basa en *Anatomy of Criticism*, que ofrece una de las teorías de clasificación literaria más ambiciosas jamás concebidas<sup>18</sup>. Frye sabe, por supuesto, que «la finalidad de la crítica por géneros no consiste tanto en clasificar como en aclarar tradiciones y afinidades, sacando con ello

<sup>18</sup> Princeton, 1957.



a relucir relaciones literarias que pasarían inadvertidas mientras no hubiera un contexto establecido para ellas» (págs. 247-48). Por consiguiente, emplea diferentes principios de clasificación genérica en lugar de preferir o subordinar, por ejemplo, un concepto de tragedia a un concepto de drama o viceversa. Los conceptos de Frye de *mythoi*, modos y radicales de presentación, no muy diferentes a las distinciones coordinadas de Aristóteles según los medios, objetos y modos de mimesis, nos ayudan a examinar las obras literarias desde un esquema policéntrico.

En el tercer ensayo de la *Anatomy*, Frye postula la existencia de cuatro «categorías narrativas de la literatura más amplias que los géneros literarios, o lógicamente anteriores a ellos» e intenta situar todas las historias que pueden relatarse en un gigantesco mapa conceptual con lo «romántico», lo «trágico», lo «cómico» y lo «irónico» (o «satírico») como puntos cardinales. Los cuatro «argumentos genéricos» o *mythoi* se revelan como movimientos dentro de un mundo muy deseable (*romance*), dentro de un mundo dolorosamente defectuoso (ironía y sátira), en sentido descendente desde la inocencia pasando por la hamartia hasta la catástrofe (tragedia), o en sentido ascendente desde el mundo perdido de la experiencia pasando por complicaciones amenazadoras hasta llegar a «una presunción general de inocencia retrospectiva en la cual todos viven felices desde entonces» (comedia) (pág. 162). El tratamiento que Frye hace de la tragedia y la comedia pone en relación aspectos de semejanza y diferencia de una manera especialmente estimulante. Comentando las palabras de Dios acerca del hombre en *El Paraíso Perdido* —«Capaz de erguirse, más libre para caer» (III, 99)— Frye indica que Adán pierde la libertad por su uso mismo de la libertad «del mismo modo en que, para el hombre que se arroja por un precipicio, la ley de la gravedad actúa como destino del breve resto que le queda de vida». En la concepción de Frye de la tragedia, el mismo acto de «sometimiento de una vida relativamente libre a un proceso de causalidad» es realizado por Macbeth cuando acepta la lógica de la usurpación, por Hamlet cuando acepta la lógica de la venganza y por Lear cuando acepta la lógica de la abdicación (págs. 211-12). La estructura argumental de la comedia invierte el proceso y

libera al hombre de la esclavitud para conducirlo a un «orden estático y armonioso» el cual, al final de la mayor parte de las obras cómicas, resulta haber sido sólo temporalmente «trastornado por locura, obsesión, olvido, 'orgullo y prejuicio'» (pág. 17). Sin hacer referencia explícita al artículo de Ludwig Jekels, «On the Psychology of Comedy»<sup>19</sup>, Frye propone una interpretación freudiana parecida: «Lo que normalmente ocurre es que un hombre joven desea a una mujer joven, que su deseo se ve refrenado por una oposición, normalmente paterna, y que cerca del final de la obra algún giro en el argumento permite al héroe cumplir su voluntad». Dicho todo esto, Frye ha preparado a su lector para que considere como característica de la comedia «una especie de situación edípica cómica en la cual el héroe sustituye al padre en el papel de amante». En algunos casos raros, aunque reveladores, incluso puede darse el «temor a violar a una madre» en obras por lo demás cómicas como *Las bodas de Figaro* o *Tom Jones*. Con mayor frecuencia, sólo la «alianza psicológica» vincula a la novia del héroe con la madre (o madrastra) de él o de ella (págs. 180-81). Asimismo, el camino del héroe hacia la felicidad no tiene por qué verse obstruido por su propio padre (que puede ser o no su rival en el amor de la heroína). Las dificultades proceden a menudo de «sustitutos del padre» tales como el padre de la chica, su guardián o un pretendiente que es más viejo y acaudalado que el héroe y que por tanto «participa de la más estrecha relación que el padre tiene con la sociedad establecida». Con esta indicación sociológica, Frye toma el relevo a Jekels, quien simplemente afirmaba que la comedia eleva nuestros espíritus reemplazando la culpabilidad edípica y el castigo correspondiente del hijo al padre. Frye a su vez señala la frecuencia con que las obras cómicas agregan crítica social al ataque hacia aquellos que ejercen la autoridad paterna sobre los amantes jóvenes; podemos encontrar «alguna aguda observación sobre el creciente poder del dinero y el tipo de clase gobernante que está fomentando» ya en los dramaturgos del Renacimiento, incluyendo a Ben Jonson (págs. 163 ss.).

<sup>19</sup> En *Selected Papers* (Nueva York, 1952). «On the Psychology of Comedy» fue publicada originalmente en alemán en 1926.

En conjunto, por supuesto, la concepción de Frye de los cuatro *mythoi* está mucho menos en deuda con Freud, Marx y sus respectivos seguidores que con los escritos de Sir James Frazer y Karl Gustav Jung sobre mitología. Considera los cuatro argumentos genéricos como cuatro fases en los mitos más universales de la humanidad. Corresponde con las cuatro fases del «ciclo natural» del día (amanecer, cénit, ocaso, oscuridad) y del año (primavera, verano, otoño, invierno), la Comedia, el *Romance*, la Tragedia y la Ironía (o Sátira) se revelan en el tercer ensayo como cuatro modelos básicos de la imaginación humana. En el primer ensayo, Frye sostiene que todos estos modelos se manifiestan de forma especialmente clara en los mitos: puesto que los dioses poseen el mayor poder de acción posible, las historias sobre ellos «operan en el plano más alto del deseo humano». Mientras que el héroe de un mito genuino es un ser divino y por tanto superior en género tanto a los hombres como a su entorno natural, el héroe típico del *romance*, leyenda y *märchen* es superior a otros hombres no en género sino sólo en rango, aun cuando, en el mundo evocado por este grupo de obras, las leyes ordinarias de la naturaleza quedan «ligeramente suspendidas». Superior en rango, pero sujeto a su entorno natural, es el héroe de la mayor parte de la épica y la tragedia: el caudillo. Aproximadamente igual a otros miembros de su misma sociedad, el «héroe» de la mayor parte de la comedia y la ficción realista es «uno de nosotros». Al mito, *romance*, «altomimético» aristocrático y «bajo-mimético» realista, Frye añade de la ironía como quinto modo. Dejando aparte el asunto de la verosimilitud bajo-mimética, este modo —que no hay que confundir con el *mythos* de la ironía, ya mencionado— nos muestra personajes «inferiores en poder o inteligencia a nosotros mismos, para que tengamos la sensación de dominar un panorama de esclavitud, frustración o absurdo». Con obras «irónicas» tales como *El Proceso* de Kafka, la literatura moderna retrocede, por así decir, ante el reino de la plausibilidad hacia el modo del mito, pues «los confusos contornos de los rituales de sacrificio y de dioses agonizantes comienzan a reaparecer en él» (págs. 33-34, 42). Esta referencia a la realidad mítica de los dioses agonizantes indica que Frye es implícitamente consciente del hecho de que

los mitos pueden ser proyecciones de los temores humanos así como de las aspiraciones humanas. Además, Frye atribuye gran parte de la sutileza de la gran literatura al «contrapunto modal». La «tonalidad» de *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, por ejemplo, es alto-mimética, pero podemos contemplar al gran caudillo Marco Antonio «irónicamente, como un hombre esclavizado por la pasión» (págs. 50-51). A pesar de la posibilidad de tal interacción entre modos diferentes, Frye parece tener justificación al postular una tendencia creciente a disminuir el poder de acción del héroe tanto en la antigüedad clásica como en la tradición occidental desde comienzos de la Edad Media.

La explicación histórica de Frye de los «temas» de la literatura como versiones similarmente desplazadas de sus arquetipos es menos convincente. Con todo, sus comentarios sobre el tema —término de Frye para la *dianoia* de Aristóteles, normalmente traducida como «pensamiento» —son muy estimulantes. Frye sostiene que mientras que el argumento o *mythos* determina la forma temporal de una obra como una secuencia de acontecimientos hipotéticos, el tema o *dianoia* mantiene la unidad de la obra bajo un esquema simultáneo y cuasi-espacial de significado. El *mythos* y la *dianoia* se revelan así como aspectos complementarios de toda la literatura: «el *mythos* es la *dianoia* en movimiento, la *dianoia* es el *mythos* en *stasis*». Su relativo predominio hará que algunas obras sean principalmente «fictivas», otras principalmente «temáticas»; las obras predominantemente fictivas se centrarán en la «ficción interna del héroe y su sociedad», las obras predominantemente temáticas establecerán a su vez una especie de «ficción externa» resaltando la relación contemporánea o póstuma entre el escritor y su sociedad: el público lector potencial (págs. 52-53, 83).

La relativa proximidad de las obras al extremo fictivo o al extremo temático de la literatura es uno de los aspectos abordados por Frye en el cuarto ensayo de la *Anatomy*. ¿Qué Frye sugiere que las obras literarias constan de lo que idealmente son estructuras verbales habladas, impresas, entonadas e interpretadas (págs. 246-47). Las obras en las que el poeta se dirige a un auditorio pertenecen al género *epos* —se nos recuerda que los griegos se referían con *ta epe* a aquellos poemas que habían de ser recitados— mientras que

la *ficción*, un tipo de literatura mucho menos palpablemente de autor, parece destinada a la página impresa. El «cancionero» de poemas líricos simula estar en comunión consigo mismo o, en cualquier caso, con alguien distinto a su oyente o lector real quien, en expresión de John Stuart Mill, «oye accidentalmente» los enunciados líricos. Por último, y más convencionalmente, la presencia sin mediación de las figuras hipotéticas apunta a la interpretación como el «radical de presentación» característico del *drama*. Aunque todos los géneros pueden aparecer (y desde la invención de la imprenta de hecho aparecen cada vez más) en forma escrita, el concepto de Frye de «radical de presentación» como criterio para las distinciones genéricas parece convincente a la luz de su ingeniosa analogía del piano. «Así como es posible distinguir la música expresamente escrita para piano de la partitura arreglada para piano de una opereta o una sinfonía, del mismo modo podemos distinguir la 'literatura de libro' de los libros que contienen las partituras textuales reducidas de piezas recitadas o representadas». Así, por ejemplo, hasta el drama de salón menos apropiado para el escenario puede considerarse como «relacionado con algún tipo anterior de teatro, por muy hipotético que fueran», y en las novelas de Joseph Conrad «el género de la palabra escrita está siendo asimilado al de la palabra hablada» mediante la introducción de narradores internos (págs. 247-48).

En su extremo más puro, los radicales individuales exigen que el poeta (*drama*), o bien las figuras hipotéticas (*epos*) o bien tanto el poeta como las figuras hipotéticas (*ficción*) queden «ocultos» al auditorio, o bien que el auditorio «quede oculto al poeta» (*lirica*). La renuncia ocasional de un tipo dado de «ocultación» dará, por supuesto, como resultado distintas combinaciones de dos o más «ritmos» genéricos, y la asignación que hace Frye de un tipo especial de dicción a cada uno de los cuatro «radicales» articula con más detalle las posibilidades de interpenetración genérica (págs. 248 ss.). La *Anatomy* relaciona el verso esquematizado regularmente con el *epos*, la prosa lógicamente transparente con la *ficción*, la verbalización de una corriente de conciencia con la *lirica* y la permanente adaptación del estilo a los personajes y a las situaciones de la «ficción inter-

na» con el drama. Pero los respectivos «ritmos» de recurrencia, continuidad, asociación y decoro están pensados con el evidente fin de ser lo más apropiados posible (más que constituyentes exclusivos) para uno de los cuatro géneros. A partir de la compleja interacción entre escritor, héroe y sus respectivas «sociedades», la *lirica* y el *epos* se revelan como predominantemente temáticos con una importante diferencia entre ellos. Mientras que el poeta lírico tiende a escribir «como individuo, acentuando la separación de su personalidad y la peculiaridad de su visión», el escritor que trabaja en la forma *epos* (que incluye la prosa oratoria) se dedica a ser un portavoz de su comunidad: «En él se llega a la articulación de un conocimiento poético y un poder expresivo que está latente o ausente en su comunidad» (pág. 54). La *ficción* y el drama se alían a su vez en su relativa negligencia en la relación temática entre escritor y lector. El principal vehículo verbal de la *ficción* es un tipo de prosa que tiende a ser un «medio transparente» que presenta su contenido como «la luna de un escape» presenta lo que hay detrás de ella, y el ritmo genérico del drama puede definirse como «epos o *ficción* absorbida por el decoro»: una diversidad de ritmos de lenguaje apropiados a los hablantes individuales en situaciones diferentes (págs. 265, 268-69).

En la exposición de los conceptos de Frye que antecede me he abstenido de comentar contradicciones terminológicas y discrepancias conceptuales que, en algunas de las muchas declaraciones hechas sobre Northrop Frye han sido debidamente censuradas<sup>20</sup>. A pesar de toda esta crítica, su manera de enfocar la literatura continúa teniendo un gran impacto en un gran número de críticos. Hay cientos, si no miles, de valiosos intentos de aplicación de los conceptos de Frye a tareas tan concretas como la interpretación de una obra determinada o la delimitación histórica

<sup>20</sup> Cf. especialmente W. K. WIMSATT, «Northrop Frye: Criticism as Myth» y GEOFFREY H. HARTMAN, «Ghostlier Demarcations», en *Northrop Frye in Modern Criticism*, ed. Murray Krieger (Nueva York, 1966) con una bibliografía de y sobre Frye. Para una extensa crítica estructuralista, cf. TZVEVAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), págs. 15 ss.

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

## GÉNERO Y CANON LITERARIO

ALASTAIR FOWLER  
*Universidad de Edimburgo*

### I. CÁNONES DE LITERATURA

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

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

Título original: «Genre and the Literary Canon», publicado en *New Literary History*, XI, 1, 1979, págs. 97-119. Traducción de José Simón. Texto traducido y reproducido con autorización del editor.