

Más adelante, en este mismo capítulo, se darán detalles de algo tan estudiado y comentado como la teoría clásica de los géneros. Véase la clara exposición de Miguel Ángel Garrido Gallardo (1988a), y la fundamentación que en la teoría clásica encuentra Käthe Hamburger (1968) para sus propuestas.

Podría señalarse una curiosa pervivencia de la distinción de *épica* y *drama* utilizando las mismas pautas de Aristóteles, en la propuesta del teórico ruso **L. Timoféiev** (1979), quien, partiendo de la **relación de la literatura con la realidad**, establece la distinción de géneros que puede reflejarse en el siguiente cuadro:

Reflejo básicamente fiel: ENSAYO		
Reflejo ficticio básicamente fantástico	de un carácter en acción	Narración directa: ÉPICA
	de una vivencia: LÍRICA	Sin narración: DRAMA
Reflejo hiperbólico: SÁTIRA		

La primera parte del cuadro, donde se incluyen los géneros del **ensayo** (recordemos que la **historia**, según Aristóteles, reproduce la realidad, según la verdad, tal como es), de la **épica** y del **drama**, reproduce la teoría aristotélica. (Véase L. Timoféiev, 1979: 212-248.)

2. Teorías arquetípicas

La especulación más abstracta acerca del carácter de los géneros literarios puede ilustrarse con trabajos tan clásicos como el de Emil Staiger (1946) o el de Northrop Frye (1957). Son estudios en que se intenta definir lo peculiar de cada género como una constante dentro de la constitución humana o la conformación cultural.

Así, para Emil Staiger los conceptos fundamentales de poética son **lo épico**, **lo lírico** y **lo dramático** (y, en todo caso, **lo trágico** y **lo cómico**). Pero estas categorías tienen un carácter sumamente abstracto como demuestra la identificación del estilo lírico con el **recuerdo**, del épico con la **representación**, y del dramático con la **tensión**. En estos conceptos está la base de toda teoría y de toda crítica literarias, según explica en su obra. El mismo autor establece el enlace de su propuesta con categorías antropológicas:

“Además, claro está, el libro abriga también la pretensión de alcanzar validez independiente, haciendo ver cómo el problema acerca de la esencia de los conceptos sobre los géneros poéticos conduce de suyo a otro más general, a saber: al problema acerca de la esencia misma del hombre. En este sentido, tal contribución a la ciencia literaria a partir de la poética fundamental nos conducirá a la antropología filosófica” (1946: 25-26).

Enlaza, de esta forma, con la reflexión propia de las filosofías de la época romántica alemana. Hegel sería el modelo de este tipo de pensamiento anterior. Se trata de reflexiones que se sitúan en el aspecto más general de lo que W. Kayser (1948: 435-445) llamaba lo lírico, lo épico y lo dramático como actitudes o como formas naturales de la literatura, frente al género como fenómeno concreto (canción, epopeya, novela, himno...). La obra de Kayser se leerá todavía con provecho para el planteamiento del problema del género literario.

3. Actitudes taxonómicas

El mejor ejemplo de la manera de proceder por observación de la realidad, **sin esquemas previos de tipos ideales**, nos lo da el formalismo ruso, y sobre todo la definición de género propuesta por **Boris Tomachevski**. En las conclusiones de la definición de género literario hecha por Tomachevski (1925: 306-307; 1928: 214-215), hay que destacar las siguientes observaciones:

- **imposibilidad** de una **clasificación lógica** y duradera;
- **posibilidad**, únicamente, de una **división histórica** fundada en muchos rasgos;
- **necesidad** de practicar una **clasificación pragmática** y utilitaria;
- **complejidad de las clasificaciones**, que deben trabajar con grandes clases, divisibles en tipos y especies. Esta es la forma de ir desde las clases abstractas a las distinciones históricas concretas, y hasta la obra individual.

En la misma descripción de lo que es un género puede apreciarse la actitud flexible de B. Tomachevski:

“Los procedimientos de construcción están agrupados alrededor de algunos procedimientos perceptibles. Así se crean clases particulares de obras (los géneros) que se caracterizan por una agrupación de procedimientos alrededor de los procedimientos perceptibles, que llamamos los rasgos del género” (1925: 302).

Los **rasgos de género** tienen muy diversa naturaleza (temáticos, formales o pragmáticos), y sobre todo tienen un **carácter histórico**. Pues los géneros viven y se desarrollan, tomando como modelo una obra anterior, o pueden disgregarse, produciéndose intercambios entre géneros elevados y géneros vulgares. (En el capítulo XIV se encontrará una referencia más amplia a la teoría formalista de los géneros.)

II. ALGUNAS DEFINICIONES

1. Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov hizo un planteamiento del problema de los géneros literarios -tomando como punto de partida la reflexión de N. Frye-, en el capítulo titulado “Les genres littéraires” de su *Introduction à la littérature fantastique* (1970: 8-27).

Los argumentos esgrimidos por T. Todorov en defensa de la **realidad del género literario** son ya clásicos en la teoría literaria; así como su diferenciación de **géneros históricos** y **géneros teóricos**, o de **géneros elementales** y **géneros complejos**, atendiendo, en la segunda partición, a sus rasgos estructurales.

Todorov rechaza detalladamente las **objeciones a la existencia de los géneros**, concretamente las **cuatro** siguientes:

- necesidad de **conocer todas las obras** para poder definir un género;
- dificultad para localizar el **nivel en el que situar las diferencias** entre género y obra individual;
- contradicción entre el **ideal de distinción** (originalidad) y el **aspecto genérico** (repetición);
- realidad de la **literatura moderna**, que parece no respetar la división en géneros.

Estas son las **conclusiones** precisas a partir de las que elaborar una **tipología de los géneros**, que Todorov no desarrolla:

- toda teoría de los géneros se funda en una representación (**modelo**) de la obra literaria;
- hay que elegir el **nivel** en el que situar las estructuras literarias;
- hay que diferenciar: géneros **históricos** (fruto de una observación de los hechos literarios) y géneros **teóricos** (deducidos de una teoría de la literatura);
- los géneros **teóricos** se dividen en: **elementales** (según la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural) y **complejos** (por la presencia o ausencia de una conjunción de rasgos);
- los géneros establecidos teóricamente tienen que ser comprobados en los textos, y los géneros observados históricamente deben ser explicados por la teoría.

Un comentario de las teorías de Todorov en este punto, y sobre todo en los aspectos que critica del pensamiento de N. Frye, puede verse en Brooke-Rose (1976). Que Todorov se ocupe en otras ocasiones de la caracterización del género literario, demuestra la importancia que concede a este concepto y a la realidad literaria por él designada. En este sentido, llama la atención que en una misma obra (1978), después de un capítulo en el que se plantea la duda acerca del concepto de literatura como algo nítidamente caracterizado, se dedique otro -con el título de "L'origine des genres"- a defender como realidad del análisis la de los géneros, entendidos como algo estrechamente vinculado con los actos de lenguaje (1978: 44-60).

2. Fernando Lázaro Carreter

Basándose en la teoría de B. Tomachevski, Fernando Lázaro Carreter (1973) hace la siguiente enumeración de hechos que tienen que ver con la **realidad histórica del género**:

1. el género tiene un **origen conocido** que puede descubrirse;
2. el género se constituye cuando un escritor halla un **modelo anterior** que sigue;
3. el modelo se caracteriza por una **estructura** con funciones diferenciadas;
4. el **epígono suprime y altera** funciones;
5. la **afinidad genérica** se establece sobre **funciones análogas**;
6. el género tiene una época de vigencia más o menos larga.

Los planteamientos del formalismo (Tomachevski, sobre todo -véase el trabajo de Mercedes Rodríguez Pequeño (1991) sobre la teoría de los géneros en el formalismo ruso-) y de Fernando Lázaro Carreter ofrecen una clara sintonización con las preocupaciones del estudioso de las obras concretas, con el crítico y con el historiador de la literatura que intenta comprender y clasificar el objeto literario individual.

3. El género literario: convención e institución

El concepto de **género**, que es imprescindible en el trabajo del estudioso de la obra individual, tiene, sin embargo, un **estatuto difícilísimo de perfilar**, por cuanto que es algo que está **entre la teoría y la observación de los fenómenos**, y por eso tiene los problemas que presenta toda definición de una **categoría cognitiva**, de un instrumento de conocimiento.

En este
que "the d
therefore
therefore no
observed b
más abajo:
cide with it

Hoy se insiste en
necesidades de la lite
del concepto de géne
Coseriu: sistema, nor
ms y actos de lengu
1979; Domínguez Ca
Por poner un eje
Stampel (1971: 568).

"El g
con el ha
'norma'".

Resumen perfect
Garrido, tomadas de

"[...]
autor, que
sea para n
de lo que v
y es una se
vez podría
(1988a: 20

El carácter insti
base semiótica de est
ros literarios, como p
de la cuestión hace J
depende de cuatro ló

- es un **acto con**
- tiene una **estr**
- quen;
- se sitúa **con re**
- **se parece** a ot

Ya en 1965 podía
ter institucional y la

"Con
pio de ord
tórico, tra
ratos prec
institucion
bre" (1965

En este sentido, no hay más que estar de acuerdo con Adrian Marino cuando dice que *"the definitions of literary genres -like those of literary concepts- are historical, therefore mobile, transient, conventional, therefore approximative, nominal, relative, therefore not entirely adequate, vacillating as contradictions and discrepancies can be observed between a conceptual label and the literary reality"* (1978: 54). Y un poco más abajo: *"As long as the consciousness of the literary genre does not perfectly coincide with its existence, no fixity is possible"* (1978: 55).

Hoy se insiste en la realidad del género, aunque no sea más que por convención y necesidades de la literatura como institución. En esta línea habría que situar la asociación del concepto de género con el de **norma lingüística** -según la conocida propuesta de Coseriu: sistema, norma y habla-, que postulaba Stempel (1971); o la relación entre géneros y **actos de lenguaje**, a que se aludirá más adelante (Bruss, 1974; Pratt, 1977; Ryan, 1979; Domínguez Caparrós, 1981; Schaeffer, 1989).

Por poner un ejemplo, léase lo que del género como **cauce institucional** dice W. D. Stempel (1971: 568):

"El género, pues, si se quiere, tiene que ver a la vez con el sistema y con el habla, estatuto que corresponde a lo que Coseriu ha llamado 'norma'".

Resumen perfectamente esta consideración las siguientes palabras de **Miguel Ángel Garrido**, tomadas de su defensa del concepto de género:

"[...] 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 artístico" (1988a: 20).

El carácter **institucional** y el esquema de la **comunicación** nos están indicando la **base semiótica** de esta postura, que es la "vigente" hoy en el pensamiento sobre los géneros literarios, como puede comprobarse en el planteamiento actual y documentado que de la cuestión hace **Jean-Marie Schaeffer** (1989). Según el crítico francés, todo texto depende de cuatro lógicas genéricas, por cuanto que:

- es un **acto comunicativo**;
- tiene una **estructura** a partir de la que se pueden establecer **reglas** que la explican;
- se sitúa **con relación a otros textos**, y tiene, así, una dimensión **hipertextual**;
- **se parece** a otros textos.

Ya en 1965 podían leerse las nítidas palabras de **J. M. Díez Taboada** sobre el carácter institucional y la función del género en la comunicación literaria:

"Con estos supuestos, el género no puede ser solamente un mero principio de ordenación o clasificación, sino primeramente un auténtico cauce histórico, tradicional e institucional de comunicación del literato con otros literatos precedentes y siguientes y con sus lectores. O, dicho de otra manera, la institucionalización de las posibilidades literariamente creadoras del hombre" (1965: 18).

Así, en la **poesía ditirámbica** y en la **nómica**, a lo largo de todo el poema se encuentran los tres medios (ritmo, canto, verso), mientras que, en la **tragedia** y en la **comedia**, sólo en las partes líricas entra el canto.

Por lo que se refiere al **objeto** de la imitación, los géneros se diferenciarán por hacer a los hombres **mejores, peores o iguales** a nosotros:

“Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos; por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la Diliada, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos” (1448a).

Gérard Genette (1979), quien piensa que Aristóteles se está refiriendo solamente a los géneros miméticos -de ahí la ausencia de la *lírica*-, propone el siguiente esquema de la clasificación aristotélica:

OBJETO \ MODO	DRAMÁTICO	NARRATIVO
	SUPERIOR	tragedia
INFERIOR	comedia	parodia

b) Taxonomías

Pero la teoría clásica de los géneros es algo más también, es una serie de propuestas taxonómicas, como ilustran Platón o Aristóteles. Así, el primero de ellos sostiene en el *Ion* (534c) que **cada poeta** está mejor dispuesto para el cultivo de **un género determinado**, ilustrándose este aserto con la lista que incluye *ditirambos, loas, danzas, epopeyas, yambos*.

En *Las Leyes* (III, 700) todavía dará Platón una lista que cita los siguientes géneros: *himno, treno, ditirambo, peán, nomo*. Se trata de **géneros musicales**.

En la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, se habla de *ditirambos, comedia, tragedia, nomos* (1447b), y de *parodias* (1448a). Por lo demás, **los géneros tienen un origen** y están sometidos a la **posibilidad de cambio**, al tiempo que se caracterizan por un **conjunto de rasgos** estilísticos (tipo de verso, partes estructuradas, tiempo y acción, por ejemplo). La teoría clásica de los géneros, pues, es algo más que una propuesta de clasificación basada en los modos de imitación.

c) Teoría latina

Dado su carácter pragmático, en la poética latina no hay rastros de esas propuestas teóricas, y sí hay taxonomías. El esquema a que pueden reducirse las diferentes taxonomías de los principales autores latinos presenta la forma del cuadro A (véase página siguiente).

Partiendo de una actitud pragmática, no se debe cerrar la lista, pues siempre puede surgir un género nuevo. Por eso Tácito dice:

“Por lo que a mí respecta, considero sagrada y venerable toda expresión literaria en todos sus aspectos, y creo que debe anteponerse al cultivo de las demás artes no sólo vuestro querido coturno [tragedia] y los graves sonidos de un poema épico, sino también la dulzura de la lírica, los juegos de la elegía, la mordacidad de los yambos, las bromas de los epigramas y cualquier otro género en que se manifieste la literatura” (Diálogo de los oradores, X, 4).

ELOQUENTIA

(ya Cicerón y, sobre todo, Tácito y Quintiliano)

Los géneros enumerados son el yambo y el epigrama, sin

d) Clasicismo español

En la teoría clasicista se enumeran **direcciones** en el planteamiento de los **objetos, medios y modos** (Genette, 1979, I: 238-296, por ejemplo).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que **uno de los modos de imitación** es la **imitación** en una fidelidad al original. En la *Poética* de Aristóteles se menciona la **tríada de géneros** (tragedia, comedia y epopeya) y el nombre del preceptista que dio lugar (G. Genette, 1979, I: 238-296).

Por otra parte, la teoría clasicista tiene que verse afectada por la aparición de nuevas formas. Luis de Góngora y Argote (18-19). Este mismo autor menciona *“los provechos y utilidades de la poesía”* (1609), de Lope de Vega.

2. Teoría romántica

En la teoría romántica se enumeran **estudios de los géneros** y se mencionan los **tipos de géneros** que siguen vigentes en un tipo de problema de los géneros. Los siguientes términos:

ursos que obe-
que las diversas
dicha realidad.

s géneros es de
be, por fuerza,
sgos comunes
Guillén -quien
structural, lógi-
géneros en el
Guillén:

aciones disputa-
de Aristóteles
istoria sin este
terminable [...].
o, con que cada
cionalmente, es
orno histórico,

con que Claudio
e forma más teó-
a práctica en sus
tísimas incursio-
o como "an invi-
creación y recep-

RO

éneros es enfo-
e son propias y
ón histórica del
as escuelas crí-
parecen impor-

teoría sobre los
ciones actuales.

ón que se hizo

e la literatura

– otro, la construcción de **taxonomías** que se refieren a fenómenos de las literaturas respectivas.

Si el primer aspecto tiene que ver con una **actitud deductiva**, a la que se vincula toda propuesta de **géneros teóricos**, el segundo se relaciona con la consideración del **género como fenómeno histórico**.

Jean-Marie Schaeffer (1989: 10-25) titula, sintomáticamente, el apartado que dedica a Aristóteles "Les ambiguïtés du père fondateur", para diferenciar tres actitudes en la *Poética*, por lo que se refiere a los géneros: normativa, esencialista-evolucionista y estructuralista.

a) Género y modo de imitación

La primera propuesta de una clasificación de los géneros fundada en la forma de la imitación se debe a **Platón**, en el Libro III de *La República* (especialmente 392d-394d). El resumen y conclusión de la teoría de las formas de imitación puede encontrarse en las siguientes palabras:

"[...] hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa -como tú dices, la tragedia y la comedia-; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares, si me entiendes" (394b,c).

Hay, pues, **tres clases de poesía**, según el papel del autor en el texto: cuando el poeta no aparece y sólo hablan y actúan los personajes, como en el **teatro**; cuando solamente habla el poeta, como en los **ditirambos**; el que mezcla ambos procedimientos, como en la **épica**.

Aristóteles, en la *Poética*, integra estas ideas en su sistema de clasificación de las artes como la **tercera diferencia**, la basada en el *modo de imitar*, aunque no está claro el lugar del modo correspondiente al ditirambo en Platón. Aristóteles distingue dos formas de imitación: *narrativa* (subdividida en dos: a) cuando narra **por medio de los personajes**; b) cuando **el poeta narra personalmente**) y *activa* (**teatro**):

"Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes" (1448a).

Junto al **modo de imitar**, los otros criterios para la diferenciación de los géneros literarios son: los **medios** y el **objeto** de la imitación.

Aunque todos los géneros literarios usan los mismos **medios de imitación** (**ritmo, canto, verso**), se diferencian por usarlos de manera distinta, pues unos lo hacen al mismo tiempo y otros en partes distintas:

"Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámbicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras por partes" (1447b).

Es cierto que hoy no plantea muchas dudas la realidad de **tipos de discursos** que obedecen a reglas determinadas. No es el momento de discutir la influencia que las diversas manifestaciones de la **cultura de la imagen** han tenido en la imposición de dicha realidad.

4. Género literario y literatura comparada

Desde el punto de vista de la literatura comparada, la cuestión de los géneros es de la máxima importancia, pues una **disciplina que trata de comparar** debe, por fuerza, interesarse por todo **concepto que suponga el establecimiento de rasgos comunes entre diferentes manifestaciones literarias**. En el estudio de **Claudio Guillén** -quien analiza seis aspectos de los géneros: histórico, sociológico, pragmático, estructural, lógico y comparativo-, las palabras del comienzo sitúan perfectamente los géneros en el importante lugar que ocupan en la teoría de la literatura. Dice Claudio Guillén:

“La cuestión de los géneros literarios es una de las “cuestiones disputadas” -essentially contested concepts- que ha protagonizado, de Aristóteles para acá, la historia de la Poética. Arduo sería imaginarse tal historia sin este problema esencial y constituyente. Y por lo tanto pertinaz e interminable [...]. Nos encontramos ante el tipo de problema, obviamente fecundo, con que cada época, o cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta situacionalmente, es decir, desde otras cuestiones o preguntas que construyen su entorno histórico, o en relación con ellas” (1985: 141).

Este es el momento de mencionar la originalidad y agudeza con que Claudio Guillén (1971) define e ilustra la idea de género en varios trabajos. De forma más teórica en “On the Uses of Literary Genre” (1971: 107-134), y de manera práctica en sus análisis de la picaresca y de la novela morisca, sin olvidar las frecuentísimas incursiones en la historia de la teoría de los géneros. Su **definición de género** como “*an invitation to form*” es ya clásica, y las implicaciones de la misma en la creación y recepción literarias quedan perfectamente demostradas por él mismo.

III. NOTAS PARA UNA HISTORIA DEL CONCEPTO DE GÉNERO

Si, según Claudio Guillén, como se acaba de ver, el problema de los géneros es enfocado por cada época, escuela o crítico desde cuestiones o preguntas que le son propias y constituyen su entorno histórico, no está entonces de más una consideración histórica del problema de los géneros. Pero no se trata de repetir los detalles de todas las escuelas críticas desde la antigüedad, sino de presentar unos puntos destacables y que parecen importantes en la historia de la consideración del género literario.

En tres apartados puede plantearse un resumen de la historia de la teoría sobre los géneros literarios: teoría clásica y clasicista, teoría romántica, y consideraciones actuales.

1. Teoría clásica y clasicista

En la teoría clásica de los géneros, vista sobre todo desde la utilización que se hizo de ella en las formulaciones clasicistas, hay claramente **dos aspectos**:

- uno es la **formulación de una tipología basada en una teoría de la literatura como imitación**;

“Con el nacimiento del romanticismo, todo cambia: ya no se trata de presentar paradigmas para imitar ni de establecer reglas, se trata de explicar la génesis y la evolución de la literatura. Si hay textos literarios, si estos tienen las propiedades que tienen y se suceden históricamente como lo hacen, es porque existen géneros que constituyen su esencia, su fundamento, su principio inherente de causalidad” (1989: 34).

En efecto, la asimilación de los géneros literarios a **actitudes fundamentales** o **formas arquetípicas** data de esta época. Piénsese, por ejemplo, en las propuestas de **Goethe**, en *Formas naturales de poesía*, de tres clases de poesía: la que **narra claramente** (épica), la **inflamada por el entusiasmo** (lírica) y la que **actúa personalmente** (dramática). Estas formas ‘naturales’ pueden aparecer juntas en un mismo poema (Wellek, 1955-1992, I: 246). Se aprecia, pues, que **lo genérico no se refiere a propiedades textuales** que clasifican automáticamente cada una de las obras en una determinada categoría.

En la misma línea de abstracción, de separación de las propiedades textuales manifestadas en la obra, está la propuesta, típicamente romántica, que hace **Schiller** de una distinción según **modos de sentir**: *ingenuo*, correspondiente a la **poesía antigua**, y *sentimental* (reflexivo), correspondiente a la moderna, y que comprende la sátira, la elegía y el idilio (Wellek 1955-1992, I: 271-276).

Ya se ve el tipo de teorización que se impone en el romanticismo, y que, según Genette (1979), hace que se produzca de la forma más natural el paso de la tripartición en lírica, épica y dramática a los modos de imitación. Se trata de propuestas con fuerte componente psicológico, y abstractas. Por eso puede asistirse a la **reformulación de la tríada classicista** que hace Hegel en: *épica* (objetiva), *lírica* (subjetiva), *dramática* (síntesis) (Wellek, 1955-1992, II: 362).

Claro que también se llega a la **negación de los géneros en su sentido clásico**, y a **clasificaciones completamente originales** en que la *novela* es el género por excelencia, en el que cabe todo, como propugna W. Schlegel (Wellek, 1955-1992, II: 62-64); o en que el **carácter poético** está asociado intrínsecamente al *cuento fantástico* y a la *novela*, como quiere Novalis (Wellek, 1955-1992, II: 100-101); o a una clasificación de la poesía que distingue *poesía romántica* y *poesía clásica*, distinción que viene de Goethe pero que se hace común en la teoría romántica (A. W. Schlegel, Jean Paul). Como se ve, cambia completamente la forma de entender los géneros, y **las propiedades textuales pasan a un segundo plano**, para dejar el primero a explicaciones más filosóficas o psicológicas.

Para terminar, una declaración de Goethe, del 21 de marzo de 1830, recogida en sus conversaciones con Eckermann, que muestra el nuevo espíritu ante las clasificaciones de la poesía. Comenta Goethe la parte de su *Fausto* conocida como *Noche de Walpurgis clásica*, y dice:

“El concepto de lo clásico y lo romántico -continuó Goethe-, que ahora se va difundiendo por todo el mundo, provocando un sinfín de discusiones, arranca de Schiller y de mí. Yo, en mi poesía, opté por el principio del procedimiento objetivo, y no quería desprenderme de él por nada del mundo; en tanto, Schiller cifraba toda la eficacia en el subjetivo. Consideraba su orientación como la verdadera y legítima, y para rebatir mis ataques compuso su ensayo sobre la poesía ingenua y sentimental. Trataba de demostrarme que yo mismo, en contra de mi voluntad, era todo un romántico y que hasta mi *Ifigenia*, por predominar en ella el sentimiento, no era tan clásica como yo

creía ni res
Schlegel co
ahora las v
te sobre cla
para nada e

3. Teorías del siglo

De los muy nume
ros literarios se ha esc

- la **negación del**
- la incidencia qu
- en la precisión
- y la consideraci
- la aplicación de

a) Negación del cor

B. Croce, en el ca
lismo de la estética, pl
literario en el siglo X
representantes de la cr
nos detalles de sus po

La postura crocea
lidad del concepto de
creación artística. Y
dejan de reconocer qu
literario, reconocen qu
les de la obra artística

Pero, además, la c
cate para quienes tien
una mejor definición

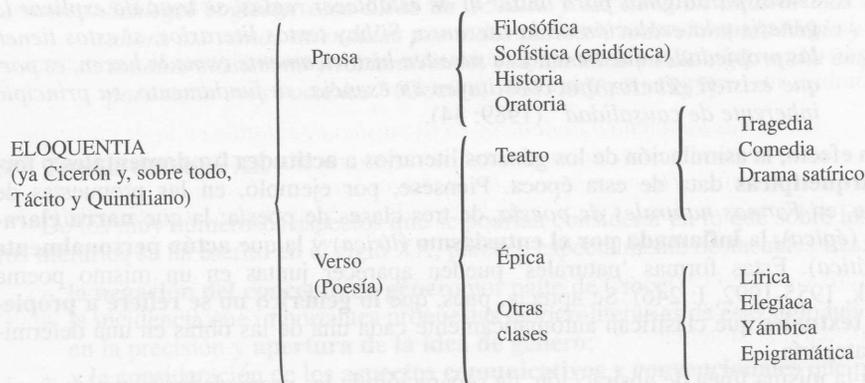
b) Reinterpretación

Se ha dado tamb
teoría literaria. **Todor**
ratura como algo perf
de la existencia de di

Hay que recordar
rios -que constituyen
tos, en el marco gener
curso -nótese el orig
Bajtín lleva por título
1979 (263-308).

Ecos de esta adsc
pueden encontrar en c

Cuadro A



Los géneros enumerados por Tácito son la tragedia, la épica, la lírica, la elegía, el yambo y el epigrama, sin dejar cerrada la posibilidad de otros.

d) Clasicismo español

En la teoría clasicista española del siglo de oro pueden señalarse las mismas **dos direcciones** en el planteamiento del estudio de los géneros: propuestas teóricas basadas en los **objetos, medios y modos de imitación, y taxonomías** (Alonso López Pinciano, 1596, I: 238-296, por ejemplo).

Ahora bien, hay que destacar la importante novedad de **asimilación de la lírica a uno de los modos de imitación** (el *narrativo puro*), que muy dudosamente está justificada en una fidelidad al pensamiento platónico o aristotélico. En la historia de la constitución de un género *lírico* con el mismo estatuto que el **dramático** y el **épico**, para formar la tríada de géneros normalmente diferenciada en el nivel más abstracto de la teoría, el nombre del preceptista murciano **Francisco Cascales** (1567-1642) ocupa un destacado lugar (G. Genette, 1979: 33-41).

Por otra parte, la teoría sobre la *comedia* y otros **subgéneros dramáticos** forzosamente tiene que verse afectada por un momento de especial importancia en la manifestación de tales formas. **Luis Alfonso de Carvallo**, por poner un ejemplo nada más, se refiere a los autos sacramentales o a la necesidad de una teoría de la comedia (1602, II: 16, 18-19). Este mismo autor, en el Diálogo III de su *Cisne de Apolo*, consagra un capítulo a "*los provechos y utilidades de la comedia*". El *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, se tiene por la teoría de la comedia española.

2. Teoría romántica

En la teoría romántica, sobre todo en la alemana, **cambia la manera de enfocar el estudio de los géneros literarios**, y se inauguran unas **actitudes** ante el problema que siguen vigentes en un tipo de planteamiento actual. **Jean-Marie Schaeffer**, en su estudio del problema de los géneros, nota el cambio que se produce en el romanticismo en los siguientes términos:

no se trata de pre-
rata de explicar la
os, si estos tienen
o lo hacen, es por-
ento, su principio

damentales o for-
las propuestas de
que narra clara-
ría personalmente
un mismo poema
e refiere a propie-
as en una determi-

des textuales mani-
ce Schiller de una
sía antigua, y sen-
la sátira, la elegía y

ismo, y que, según
so de la tripartición
opuestas con fuerte
reformulación de la
va), dramática (sín-

su sentido clásico, y
es el género por exce-
k, 1955-1992, II: 62-
al cuento fantástico y
01); o a una classifica-
a, distinción que viene
f. Schlegel, Jean Paul).
eros, y las propieda-
o a explicaciones más

830, recogida en sus
as clasificaciones de
he de Walpurgis clá-

Goethe-, que ahora
infin de discusiones,
principio del proce-
nada del mundo; en
consideraba su orien-
ataques compuso su
demostrarme que yo
tico y que hasta mi
tan clásica como yo

creía ni respondía tanto como yo imaginaba al sentir de los antiguos. Los Schlegel cogieron esas ideas de Schiller y las llevaron todavía más allá, y ahora las vemos extendidas por todas partes, y todo el mundo habla y discute sobre clasicismo y romanticismo, cuando hace medio siglo nadie empleaba para nada esos vocablos" (Goethe, 1957-1958, II: 1235).

3. Teorías del siglo XX

De los muy numerosos aspectos que se podrían considerar en lo que sobre los géneros literarios se ha escrito en el siglo XX, parecen especialmente destacables tres:

- la **negación del concepto de género** por parte de Croce;
- la incidencia que importantes propuestas teórico-literarias de este siglo han tenido en la precisión y **apertura de la idea de género**;
- y la consideración de los **aspectos comunicativos y convencionales** que provoca la aplicación de la **semiótica** a la idea de género.

a) Negación del concepto de género

B. Croce, en el capítulo IV de su *Estética*, al atacar el historicismo y el intelectuismo de la estética, plantea la más clara y comentada negación de la realidad del género literario en el siglo XX. Con ciertos matices, las ideas de Croce son seguidas por los representantes de la crítica idealista, según se verá en el capítulo XX. Allí se darán algunos detalles de sus posiciones respecto al problema de los géneros artísticos y literarios.

La postura croceana no hace más que **exagerar un aspecto de la verdad** de la realidad del concepto de género: su **difícil acomodación al carácter individual de toda creación artística**. Y este aspecto del fenómeno literario es innegable también, como no dejan de reconocer quienes, como Tomachevski, aun defendiendo el hecho del género literario, reconocen que **el análisis puede acabar en la recensión de rasgos individuales** de la obra artística (Tomachevski, 1925: 306-307).

Pero, además, la crítica de Croce es saludable en el sentido de que ha servido de acicate para quienes tienen que alegar razones contrarias, que ayudan, indudablemente, a una mejor definición del género literario (véase, por ejemplo, Todorov, 1970).

b) Reinterpretación de la idea de género

Se ha dado también en el siglo XX una revitalización del concepto de género en la teoría literaria. **Todorov**, por ejemplo, puede poner en tela de juicio la realidad de la literatura como algo perfectamente definido y caracterizado, pero **no duda ni un momento de la existencia de diferentes "géneros de discurso"** (1978).

Hay que recordar igualmente un trabajo de **M. M. Bajtin** en que los géneros literarios -que constituyen una de las clases de los géneros segundos (o complejos)- son vistos, en el marco general de **una teoría del enunciado lingüístico**, como **géneros del discurso** -nótese el origen del título del trabajo de T. Todorov (1978)-. El trabajo de M. Bajtin lleva por título *Los géneros del discurso* (1952-1953) y ha aparecido en su obra de 1979 (263-308).

Ecós de esta adscripción del estudio de los géneros a una **lingüística del discurso** se pueden encontrar en otros autores pertenecientes a la *nouvelle critique* francesa, como

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

Caracteres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pensamiento

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

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

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

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

Fábula

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

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

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

Las fábulas pueden ser *simples o complejas*:

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

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

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

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

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

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

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

En fin, el poeta p
dicionales, no debe c

Caracteres

Los caracteres, cu
propio de hombre es
gedia suele imitarse el

En relación con l
revisten los caractere
pero sin acción (14

Véase la
manifiesta la
prefiere o evita
mente nada q

Se trata, pues, de
cretas, y no de una de

Por lo demás, un p
pan el **segundo lugar e**

En el cap
que son **cuatr**

- la prim

- la segun

piado q

- la tercer

dad (es

pretado

la tradic

- la cuart

coheren

inconse

El carácter debe esta
"de suerte que sea neces

Los caracteres de la
excelentes, pues la trage

Pensamiento

Si el **carácter** se situ
la **opinión**, en la manifes
de las **acciones**. Es el pe

En la tragedia ocupa
caracteres.

El pensamiento, en re
implicado en la acción.
acción más que el caracte

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

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

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

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

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

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

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

c) Partes o elementos esenciales

Canto

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

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

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

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

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

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

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

2. Drama

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

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

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

3. Situación de comunicación teatral

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

Aristóteles. El te
acción, y sin apa

Se configura
sido descrita min
ducción a su Sem
resumidamente el

"El
otro de
al esqu
director
que el p
director

Cuando la viej
elementos narrati
produce en el teatro

Esta situación
escrita -para ser le
obras literarias, seg
tos siguientes:

- el Texto Liter

"[...]
extenders
sonae, los
acotacion
por ejemp

- el Texto Espec

"[...]
el texto es
las acotaci
diálogos en
es decir, co
sicas y pro

Didasca
sobre hechos
tación en for
molestas con
aparecer algu
quinésicos, lo
cias y movim

II. TEORÍA ARIST

Como primer trata
dia, la obra de Aristó
hablan de teatro. Raro

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

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

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

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

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

– el *Texto Literario*:

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

– el *Texto Espectacular*:

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

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

■ TEORÍA ARISTOTÉLICA

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

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

1. La tragedia

a) Definición

La definición aristotélica de **tragedia** es:

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

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

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

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

b) Partes o elementos de la tragedia

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

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

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

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

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

pues l
lo cua
en que

Así quedan.
Según los medi
mentos como sig

“
recibe
pensa
tan so
de ést
(todos
canto

La tragedia
capítulo 12 (145
simo).

Di
so usar
que se
y ésta s
días; s
adelant
Aristóte
caracter

Según todo l
ciales y cuantitati

IMITACIÓN
MEDIO: lenguaje
OBJETO: acción
FORMA: actuación
EFFECTO PSICOLÓGICO

c) Partes o elementos

Canto

Sabemos, por
zos del lenguaje e

Capítulo IX EL TEATRO

I. EL TEATRO COMO GÉNERO LITERARIO: LITERATURA Y ESPECTÁCULO

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

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

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

1. Artes del espectáculo

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

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

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

Las particularidades segunda y tercera, las que **se refieren al tiempo**, se explican muy bien comparando la novela con la épica. La **epopeya**:

- busca su **objeto** en el '*pasado absoluto*' (Goethe, Schiller), el pasado épico nacional;
- su **fuentes** es la **leyenda nacional**, y no una experiencia individual;
- el mundo épico está **cortado por la distancia épica absoluta del presente** (1975: 448-449). Resumiendo con las palabras del mismo Bajtin:

"El pasado absoluto como objeto del relato épico, la leyenda irrecusable como fuente única, determinan el carácter de la 'distancia épica', tercer rasgo característico del género" (1975: 452).

Por lo demás, y en coincidencia con observaciones a las que se está acostumbrado desde la poética clásica, nota Bajtin que **los caracteres de la épica se aprecian también en los otros géneros nobles y acabados de la literatura clásica y medieval** (1975: 453-454).

3. Otras bases de comparación

En la idea que Bajtin tiene de la épica (idea, por otra parte, que **se vincula claramente con el pensamiento romántico alemán de lo épico**), la **novela se define por contraste**, por las diferencias, que hacen que la novela sea un **género que disloca la apañable repartición de la poesía en tres categorías (épica, lírica y dramática)**.

Hay también una **base común** en la que fundamentar el parentesco entre épica y novela: la **forma de la imitación** de la poética clásica que, como se sabe, caracteriza como **mixta** la épica. No es arriesgado pensar que es esta **forma mixta de enunciación** -en el texto habla el autor y también los personajes- la que en última instancia justifica el que **la novela se pueda considerar un subgénero épico**; pero entonces *épico* toma un sentido prácticamente sinónimo de lo que tampoco es infrecuente llamar "*narrativa*".

Como **géneros narrativos**, pues, **épica y novela**, a pesar de sus muchas diferencias, encuentran un punto de comparación. Por eso, la moderna **narratología** (teoría de la narración) no puede despreciar las **observaciones de la vieja poética** acerca de la fábula o de los caracteres o de la estructuración del poema épico.

Un ejemplo del rendimiento teórico que la moderna narratología puede encontrar en la vieja poética se halla en el trabajo de Massimo Fusillo (1986) sobre el *mythos* aristotélico como *relato (récit)*, **aspecto discursivo de la narración**. Pueden verse, igualmente, las no escasas alusiones de Genette a conceptos de la poética clásica, cuando habla de narratología (por ejemplo, Genette, 1966). Desde otros presupuestos, no está fuera de lugar recordar aquí el peso que la teoría aristotélica tiene en la caracterización de la novela historia que hace Amado Alonso (1942: 63-70, por ejemplo).

Aunque es menos frecuente, tampoco ha faltado quien intente un **análisis de la épica clásica (la Odissea) y la inglesa desde los supuestos de la moderna teoría de la novela**. En efecto, Rodney Delasanta (1967) empieza su trabajo con las siguientes palabras:

"The purpose of this study is to bring the discipline of modern narrative criticism to an ancient and respected -but often neglected- genre: the epic poem" (1967: 11).

Pero la comparación entre épica y novela puede ir más allá de los elementos estructurales, formales, y considerar la **novela como género en cuya constitución hay ele-**

No hay que pensar ahora en **tipologías** como las de **Aristóteles** en su *Poética* -donde distingue, en la *epopeya*, los siguientes tipos: **simple**, **compleja**, de **carácter patético**-; o la de **W. Kayser** (1948: 476-480), cuando diferencia *epopeya* de **acontecimiento**, de **personaje** y de **espacio**, que representan, respectivamente, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Divina Comedia*.

Son posibles tipologías de **manifestaciones poéticas narrativas** como la que desarrolla Rafael Lapesa (1964) y que se funda, casi exclusivamente, en la observación de la **literatura europea occidental y sus formas de narrar en verso**. El esquema propuesto sirve perfectamente como cuadro de clasificación.

Las formas reseñadas por Rafael Lapesa son:

- *epopeyas tradicionales* (india, griega, germánica, francesa, castellana);
- *romances* y sus distintas clases (tradicional, artístico, popular);
- *poemas épicos cultos* (heroicos y caballerescos, religiosos, alegóricos, filosóficos);
- *poemas épicos menores* (de mitología greco-latina, inspirados en la vida diaria, leyenda, balada, poema épico burlesco);
- *poemas épico-didácticos* (poema didáctico, poesía gnómica, fábula o apólogo).

Las historias de las literaturas nacionales registran ejemplos de los distintos tipos de obras del género épico. En el trabajo de **Etiemble** (1974: 108-116) se encontrará una buena introducción al concepto, historicidad y relativismo de la idea de *épica* en muy diversas manifestaciones de la literatura mundial. El siguiente párrafo puede dar una idea de lo problemático que resulta todo intento de clasificación y de explicación de la historia de las distintas formas épicas: "*La noción de obra 'épica' engloba canciones, cantilenas, cuentos en prosa transmitidos de boca en boca, poemas sabiamente elaborados pero divulgados oralmente en una civilización que dispone de la escritura, etc. V. Jirmounski observa que la literatura de los pueblos de Asia central ilustra 'todas las etapas' de la evolución de la epopeya: 'el cuento que pone en escena al valiente, la epopeya heroica tribal, la epopeya heroica nacional finalmente y más tardía, la epopeya novelesca que corresponde al periodo feudal culto'. Así sea. Observemos, sin embargo, que ciertas civilizaciones no han ido más allá de la epopeya heroica tribal, mientras que la epopeya novelesca francesa (el **Roman d'Alexandre**), que sucede en efecto a una epopeya heroico-novelesca nacional (**Roland**), no perpetúa ninguna tradición de epopeya heroica tribal*" (Etiemble, 1974: 109).

IV. ESTRUCTURAS DEL POEMA ÉPICO

El poema épico tiene una estructura formal que ha sido objeto de teorización desde Platón y Aristóteles. Éste, como hemos visto, dice que la *epopeya* tiene las mismas partes de la tragedia, menos dos (canto y espectáculo), luego es posible una enumeración de las partes esenciales del poema épico como la siguiente: *elocución, fábula, caracteres, pensamiento*. La *elocución épica* debe estar más cuidada en las partes que no destacan ni el carácter ni el pensamiento (1460b). La *fábula*, lo mismo que en la tragedia, debe estructurarse en torno a una acción completa que tenga principio, partes intermedias y fin (1459a). La *fábula épica*, como la trágica, tiene peripecias, agniciones y lances patéticos. Hay una estructura narrativa común a tragedia y *epopeya*.

1. Teoría clasicista

En la teoría clasicista se presta atención, siguiendo el ejemplo de Aristóteles, a la descripción estructural del poema épico.

Alonso López Luzán, en el prólogo o prologo a la estructura del po

- las partes héroe y lo
- las partes no necesari
- la narraci
- orden natu
- la sentenci

Baste la enumeración para convencerse de la comprensión de lo

2. Teoría moder

En W. Kayser la descripción de la De las observac

- la constanci
- autónoma),
- o la compos
- cen el contra
- consideradas

Como guía para el índice para el agrupamiento en la teoría clasica principales manifestaciones de Rafael Lapesa

- acción o fábula
- acciones episc
- protagonista
- partes cuanti
- división en ca
- versificación;
- la intervención

No hay que llamar a la ma de Lapesa.

V. EPOPEYA Y NO

Un último aspecto de la distinción entre épica y no

Alonso López Pinciano, por ejemplo, se refiere también a las **partes cuantitativas**: prólogo o proposición, invocación, narración.

Luzán, en el libro cuarto de su *Poética*, da muchísimas referencias de lo que es la estructura del poema épico en la teoría clasicista:

- las **partes de la fábula y sus cualidades**: sobre los episodios, las costumbres, del héroe y los demás personajes, o la intervención de las deidades;
- las **partes cuantitativas (necesarias**: título, proposición, invocación y narración; **no necesarias**: dedicación y epílogo);
- la **narración** (admirable, verosímil, y agradable, con duración de un año, y en orden natural o artificial);
- la **sentencia y locución**.

Baste la enumeración desordenada de algunos de los puntos de la teoría clasicista para convencerse de las posibilidades de encontrar allí observaciones muy útiles para la comprensión de lo que es la estructura del poema épico.

2. Teoría moderna

En W. Kayser (1948: 231-244) o en E. Staiger (1946) se encontrarán elementos para la descripción de la estructura épica.

De las observaciones de E. Staiger se deducen propiedades estilísticas de la épica como:

- la **constancia y relativa longitud del verso épico** (lo que facilita su consideración autónoma),
- o la **composición por adición de partes relativamente autónomas** que favorecen el contraste y la intensificación por el choque de unidades susceptibles de ser consideradas independientemente.

Como guía para la clasificación de los elementos estructurales del poema épico, e índice para el agrupamiento de las muchas observaciones que sobre el mismo se encuentran en la teoría clasicista, que **históricamente es la teoría que ha acompañado a las principales manifestaciones de este género literario**, puede servir el esquema que establece **Rafael Lapesa**:

- **acción o fábula** (con sus partes: **exposición, nudo y desenlace**);
- **acciones episódicas secundarias**;
- **protagonista y antagonista**;
- **partes cuantitativas del poema** (proposición, invocación, comienzo, narración, división en cantos);
- **versificación**;
- la **intervención sobrenatural o maravillosa** (máquina épica) (Lapesa, 1964: 122-123).

No hay que llamar la atención sobre la procedencia netamente clasicista del esquema de Lapesa.

V. EPOPEYA Y NOVELA

Un último aspecto, que merece ser destacado en relación con la épica, es el del **parentesco entre épica y novela**. La novela es un género que, independientemente de sus mani-

festaciones en la **literatura clásica y medieval** (Carlos García Gual, 1972, 1974), sólo desempeña un papel de protagonismo en la literatura moderna y contemporánea.

En la teoría romántica, y, más concretamente, en el sistema de los hermanos **Schlegel**, ocupa el lugar de **género romántico por excelencia y género en el que cabe todo**. A **Hegel** se debe la famosa formulación del carácter de la novela como **épica de los tiempos modernos**, de la burguesía (Wellek, 1955-1992, II: 369-370).

1. G. Lukács

Es el húngaro **G. Lukács** quien desarrolla y difunde esta concepción de la novela en el siglo XX. En efecto, en el capítulo III, titulado *Epopeya y novela*, de su *Teoría de la novela* (1920: 59-72), Lukács hace una exposición de esta idea de la **imposibilidad actual de la forma de la gran épica clásica en verso**, por la **pérdida de la espontaneidad**; y la tarea que desde entonces tiene encomendada la prosa para captar el **sufriamiento y la liberación** (1920: 64). Léase el principio del mencionado capítulo:

“Entre la epopeya y la novela -las dos objetivaciones de la gran literatura épica- la diferencia no está en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación. La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad” (1920: 59).

Sigue Lukács explicando el porqué de la pérdida de sentido de la forma épica en verso, dándonos una magnífica lección sobre el significado estético del verso en la epopeya.

2. M. M. Bajtin

El problema de las relaciones entre épica y novela ha ocupado la atención también de M. Bajtin, quien dedica uno de los estudios de su obra sobre la novela a este asunto. Observa Bajtin **el desasosiego que la novela, como género, crea en la teoría clásica**, pues es evidente que la novela **no es un género “poético” como los demás**. Esta es la **primera exigencia** que se desprende de las declaraciones a propósito de la evolución del género novela. Otras **exigencias** son: **el personaje no es heroico**, como son el personaje de la épica y el de la tragedia; **el personaje novelesco no es un todo inmutable**, sino que se presenta **en evolución**; y por último:

“La novela debe convertirse para su tiempo en lo que fue la epopeya para el mundo antiguo (idea expuesta de la manera más clara por Blankenberg, retomada luego por Hegel)” (1975: 447).

Son **tres las particularidades fundamentales** que diferencian el género novela de los demás:

- un **estilo tridimensional** (*plurilingüismo*);
- una **transformación radical** de las coordenadas de las **representaciones temporales**;
- una zona nueva de estructuración de las representaciones literarias, zona de **contacto máximo con el presente** (la *contemporaneidad*) en su aspecto inacabado.

Las particularidades **mayor** bien comparando la

- busca su **objeto** en el mundo; **el mundo épico** está en el mundo épico (Wellek, 1955-1992, II: 448-449). Resumie

“El pasado como fuente ú rasgo caracter

Por lo demás, y en coir la poética clásica, nota Bajtin otros **géneros nobles y ac**

3. Otras bases de comp

En la idea que Bajtin **mente con el pensamien** **contraste**, por las diferen **cible repartición de la p**

Hay también una **bas** novela: la **forma de la in** como **mixta** la épica. No **-en el texto habla el autor** que **la novela se pueda c** sentido prácticamente sín

Como **géneros narrati** encuentran un punto de c (narración) no puede despr la o de los caracteres o de

Un ejemplo **en la vieja poétic** aristotélico como **igualmente, las no** **do habla de narra** **está fuera de luga** **zación de la novel**

Aunque es menos frec **clásica (la Odisea) y la in** **la**. En efecto, Rodney Dela

“The purpo criticism to an poem” (1967: 1

Pero la comparación e **turales, formales, y consid**

el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio), *agnición* (cambio desde la ignorancia al conocimiento) y *lance patético* (acción destructora o dolorosa) (1452a, b).

Los *pensamientos* (parecer manifestado o declarado al hablar) y la *elocución* deben ser brillantes.

La epopeya es más larga que la tragedia, y el límite de su extensión está en

"[...] que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición".

Ahora bien, la epopeya tiene una particularidad, que consiste en que es posible al poeta

"[...] presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema" (1459b).

Es decir, si se interpretan las palabras anteriores a éstas como una exigencia de unidad de lugar en la tragedia, según se ha visto que hacían los humanistas italianos (*"en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo"*, dice Aristóteles), en la epopeya no existiría unidad de lugar.

De esta forma, *"tienen esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos"*. Es **más variada que la tragedia**, donde *"la semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias"* (1459b).

El metro apropiado a la epopeya es el verso heroico (el *hexámetro*), que es *"el más reposado y amplio de los metros"*.

d) El elemento maravilloso

El elemento maravilloso, cuya causa es **lo irracional**, tiene más cabida en la epopeya que en la tragedia, pues en la epopeya no se ve al que actúa, y es **posible decir cosas falsas, siempre que se haga como es debido**. Y así

"[...] si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la Odisea relativas a la exposición del héroe en la playa serían, evidentemente, insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores" (1460a, b).

Recordemos que, según Aristóteles, se debe *"preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble"*.

La historia de la literatura nos ofrece muchos ejemplos de poemas épicos con presencia de hechos y elementos extraordinarios, maravillosos. Un ejemplo de la persistencia de este componente maravilloso en la teoría literaria clasicista del poema épico puede verse en *La Poética*, de Ignacio de Luzán. El tratadista español dedica el último de los cuatro libros de su tratado al **poema épico**, y en el capítulo IV, al estudiar las **calidades y requisitos de la fábula épica**, no olvida lógicamente mencionar y comentar el aspecto maravilloso: *"La fábula o la acción épica ha de ser ilustre, grande, maravillosa, verosímil, entera, de justa grandeza, una y de un héroe"* (Luzán, 1737-1789: 571-573).

e) Elocución

Por lo que se refiere a la elocución, señala Aristóteles que debe estar **más trabajada** en aquellas partes

"[...] carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos" (1460b).

Es ésta una atinada observación del papel hasta cierto punto seductor de la palabra literaria.

f) El público

A una comparación valorativa entre tragedia y epopeya está dedicado el capítulo 26, último de la *Poética* de Aristóteles, tal como nos ha llegado a nosotros. Si se toma como criterio de valoración el público, será **inferior la tragedia**, ya que se dirige a un público menos distinguido, y el actor se ve obligado a exagerar de acuerdo con los gustos del mismo. En efecto, ésta parece ser la opinión de Platón.

A esto responde Aristóteles que, en todo caso, estos defectos serán imputables al actor y "*la acusación no afecta al arte del poeta*". Pues, **en primer lugar**, también los rapsodas (intérpretes de epopeyas) exageran, y, **en segundo lugar**, la tragedia sin representación "*produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerlo se puede ver su calidad*".

g) Ventajas de la tragedia sobre la epopeya

La tragedia aventaja a la epopeya porque:

- tiene música y espectáculo, "*medios eficacísimos para deleitar*";
- es visible en la lectura y en la representación;
- es menos extensa, "*pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo*";
- tiene más unidad de acción (y la prueba es que **de una epopeya pueden salir varias tragedias**).

Y concluye Aristóteles:

"Por consiguiente, si la tragedia sobrepasa por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya" (1462b).

En el conocido trabajo del húngaro G. Lukács (1920) sobre la novela también se encontrarán elementos de **comparación entre epopeya y drama**, la primera como **donación de forma a la totalidad extensiva de la vida**, y el segundo como **conformación de la totalidad intensiva de la esencialidad**; la primera, en que el objeto es el **yo empírico**, y el segundo, en que el objeto es el **yo inteligible**.

La existencia del elemento narrativo, la fábula, parece ser la base común que justifica una comparación.

III. LA ÉPICA COMO

Es lógico que en las **teorías** talmente renacentistas y los tiempos de Aristóteles s. V a. C. -recuérdese la **influencia** del **giro** de las **literaturas nacionales** en la teoría clasicista for-

Sin entrar en discusión puede apreciarse la **aparición** de la **caballería**:

"[...] la épica trágica, cómica, y por gracia de la parodia y las o líbrs de

1. Homero y la esencia

En su amplia definición *en que la esencia de lo épico* ya no es posible una **manera** fuera de lugar la descripción de los poemas de Homero se

Y no solo por estas **razones** que **en la historia de la literatura** proponer un **modelo de t**

El conocimiento de la **reducción al mundo** (1984), no puede **la épica como g**

Según piensa E. Stai **historia de la épica, sino que parece destruida**". Esto **fundamental de poesía, si** y perfecta ya en la *Ilíada*

2. Subgéneros históricos

Desde la comprensión **poco** acerca de la definición **la historia de la literatura**, **go**, en común el ser **imitación** que se **haga responsable** narrador- o presente **dialógico** **najes de la narración-** de

III. LA ÉPICA COMO GÉNERO HISTÓRICO

Es lógico que en las caracterizaciones **clasicistas** -es decir, en las teorías fundamentalmente renacentistas y neoclásicas (s. XVI-XVIII)-, pese la historia del género desde los tiempos de Aristóteles. Pues el **desarrollo de las literaturas clásicas** después del s. V a. C. -recuérdese la importancia de la épica latina representada por Virgilio-, o el surgir de las **literaturas nacionales de la Europa medieval y moderna** tienen que influir en la teoría clasicista forzosamente.

Sin entrar en discusión de pormenores, véase la definición del **Pinciano**, en la que puede apreciarse la aparición de formas de la literatura moderna, como los **libros de caballería**:

"[...] la épica es imitación de acción grave; por común se distingue de la trágica, cómica y dithirámbica, porque esta es narrativa y aquellas dos, activas; y por grave se distingue de algunas especies de poética menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por decir de las milicias o libros de cavallerías" (1596, III: 178).

1. Homero y la esencia de lo épico

En su amplia definición de lo épico, E. Staiger decía que *"Homero es el único poeta en que la esencia de lo épico aparece todavía en cierto modo pura"* (1946: 144). Después ya no es posible una manifestación igualmente esencial de lo épico. Según esto, no está fuera de lugar la descripción del **mundo homérico** como **prototipo del mundo épico**; en los poemas de Homero se encuentra la **manifestación de la esencia de lo épico**.

Y no solo por estas razones, que pueden parecer excesivamente abstractas, sino porque **en la historia de la teoría de la épica**, desde Platón y Aristóteles, el ejemplo para proponer un **modelo de tal teoría es el de los poemas homéricos**.

El conocimiento, pues, de la *Iliada* y la *Odisea*, completado por la magnífica introducción al mundo homérico que puede encontrarse en la obra dirigida por Luis Gil (ed. 1984), no puede más que contribuir a una mejor definición y comprensión de lo que es la épica como género literario.

Según piensa E. Staiger (1946: 145 y ss.), **después de Homero no es posible una historia de la épica**, sino solo **imitaciones**, porque *"la ingenuidad de la existencia épica aparece destruida"*. Esto puede ser dicho desde la consideración de la épica como forma fundamental de poesía, si se piensa que tal forma está completada de manera insuperable y perfecta ya en la *Iliada* y la *Odisea*.

2. Subgéneros históricos de la épica

Desde la comprensión de la **épica como forma narrativa** (recuérdese lo dicho hace poco acerca de la definición clásica y clasicista de la épica), no cabe duda de que hay, en la historia de la literatura, **manifestaciones** de muy distinta índole que tienen, sin embargo, en común el ser **imitaciones narrativas**: el **poeta cuenta algo**, independientemente de que se **haga responsable explícitamente de lo narrado** -cuando habla el autor como narrador- o presente **diálogos o intervenciones de los actores de la acción** -los personajes de la narración- de vez en cuando.

— en cuarto lugar, las partes de la epopeya se encuentran todas en la tragedia, pero hay **dos partes constitutivas de la tragedia que no se dan en la epopeya** (el canto y el espectáculo).

b) Unidades dramáticas

Al comparar la epopeya y la tragedia, dice Aristóteles:

“La tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos” (1449b).

El texto que acabamos de citar dio lugar a la fijación de la *unidad de tiempo* de la obra dramática por los comentaristas italianos del siglo XVI. La única unidad que Aristóteles proclama es la de *acción*.

La *unidad de tiempo* fue fijada por **Agnolo Segni** (1549) en *un día*. Como consecuencia de la unidad de tiempo surge la *unidad de lugar*, exigida por **Maggi** en 1550. Fue **Castelvetro** quien **elevó a norma del teatro las tres reglas**, en 1570, basándose, para la *unidad de lugar*, en el texto de Aristóteles en que dice que “[...] en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena” (1459b). Estas normas pasan a Francia, y sabido es el valor que tienen para el teatro clásico francés. En España, por el contrario, sólo se respeta la unidad de acción, tanto por parte de los traductores como por parte de los dramaturgos.

El capítulo 23 de la *Poética* de Aristóteles está dedicado a la *unidad de acción* de la epopeya:

“En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos; en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual” (1459a).

Solamente interesan **acciones ocurridas en el mismo tiempo**, que se encuentran **unificadas por un mismo fin**.

c) Partes del poema épico

El capítulo 24 de la *Poética* trata de las **especies y partes** del poema épico. Las **especies** de epopeya son las mismas que de tragedia: *simple* o *compleja*, de *carácter o patética*.

Las **partes** de la epopeya son las mismas que las de la tragedia, *“fuera de la melopeya y el espectáculo”* (1459b), según vimos más arriba.

La *fábula* de la epopeya -es decir, la imitación de las acciones, la estructuración de los hechos-, como la de la tragedia, tiene también *peripecia* (cambio de la acción desde

el infortunio
nancia al conc
Los pensa
ser brillantes.
La epopeya

será
xima

Ahora bien
poeta

las c

unida
("en
al mis

De esta for
para conseguir
donde "la seme
El metro ap
reposado y amp

d) El elemento

El elemento
ya que en la trag
falsas, siempre c

"[
blemen
irracio
rían, ex
poeta e

Recordemos
posible increíble"

La
sencia de
tencia de
puede ve
de los cu
calidad
tar el asp
villosa, w
571-573)

Poesía épica y poesía dramática coinciden, *en parte*, en algo tan esencial como la *mimesis*, pues en la **epopeya** se da un tipo *mixto* de: *narración* (estilo indirecto, narración del poeta) e *imitación* (estilo directo, vivificación de los personajes, que actúan como en el teatro).

En el fondo, la razón de la **asimilación momentánea de epopeya y tragedia** puede estar en la forma en que Platón se ocupa de la poesía: el **contenido le interesa más que la forma** y, en este sentido, **la tragedia utilizará los mitos propios de la epopeya**.

b) Recepción de la epopeya

Por lo que se refiere a los efectos psicológicos y morales de la epopeya, señala Platón, en el libro II de *Las Leyes*, que es el **género que más gusta a los ancianos**, frente a la **comedia**, favorita de los **niños mayores**, y la **tragedia**, que cuenta con el favor de las **mujeres cultivadas, la juventud** y "*casi la inmensa mayoría*" (658c, d).

Por otra parte, tragedia y epopeya transmiten sentimientos semejantes al receptor, como nos dice en el libro X de *La República*:

"Cuando los mejores de nosotros oímos a Homero o a alguno de los poetas trágicos que imitan a algún héroe en medio de una aflicción, extendiéndose durante largas frases en lamentos, cantando y golpeándose el pecho, bien sabes que nos regocijamos y, abandonándonos nosotros mismos, los seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición" (605c, d).

2. Aristóteles

La **epopeya**, como la tragedia y la comedia, es **imitación**, pero de un tipo especial, pues **es posible al autor de la epopeya hablar por boca propia u ocultarse detrás de sus personajes**. Según los tipos de imitación diferenciados por Platón y que Aristóteles acepta, es, pues, la **epopeya un género mixto entre drama y poesía ditiámbica**. Por esto habla Aristóteles de los **elementos dramáticos** que se encuentran en Homero y que se pueden considerar **origen de la tragedia**.

a) Epopeya y tragedia

No debe extrañar entonces que Aristóteles plantee de forma sistemática una comparación de los dos géneros.

Lo común a epopeya y tragedia:

- por el **objeto de imitación**, es el ser ambas imitación de **hombres esforzados**;
- y, por los **medios de imitación**, es el estar las dos en **verso y tener argumento (fábula)**.

Pero algunos matices **diferencian epopeya y tragedia**:

- en primer lugar, la **epopeya tiene un verso uniforme**;
- en segundo lugar, por la **forma de la imitación**, la epopeya es **narrativa**, y la tragedia **activa**;
- en tercer lugar, en cuanto a la **extensión del tiempo**, la **epopeya es mayor**;

Barthes o J. Kristeva. Asigna **Roland Barthes** a la lingüística del discurso, como una de sus tareas primordiales, precisamente la investigación de categorías como las de género:

"Esta lingüística segunda debe investigar los universales del discurso (si existen), bajo la forma de unidades y de reglas generales de combinación y, al mismo tiempo, decidir, evidentemente, si el análisis estructural permite mantener la tipología tradicional de los discursos y si es legítimo contraponer aún el discurso poético al discurso novelesco, la ficción al relato histórico" (1967: 37).

Julia Kristeva, por su parte, vincula con la semiótica la nueva tipología de los textos (géneros):

"Uno de los problemas de la semiología sería el de sustituir la antigua división retórica de los géneros por una TIPOLOGÍA DE LOS TEXTOS, es decir, definir la especificidad de las distintas organizaciones textuales situándolas en el texto cultural (la cultura) de que forman parte y que forma parte de ellas" (1970: 15).

Es interesante la propuesta de J. Kristeva de distinguir *texto*, para referirse a la **totalidad novelesca**, como **género de una práctica semiótica**, y *enunciado novelesco*, para la **concreta realización del género en una obra**, que especifica el tipo de estructura discursiva que es la novela.

M. M. Bajtin nos ofrece un magnífico ejemplo de la riqueza de matices que presenta la categoría de género, cuando se la enfoca desde teorías literarias particulares. Con el concepto de *forma arquitectónica* designa Bajtin los **valores cognitivos y éticos, comunes a todas las artes e independientes del objeto estético**. La *forma composicional*, por su lado, se refiere al **aparato técnico, cuyo fin es el objeto estético**. Pues bien, una **forma composicional, que es igual a género, está determinada por la forma arquitectónica correspondiente**.

Por ejemplo, la **novela** es una forma propiamente **composicional** de la organización de las masas verbales, y por medio de ella se realiza en un objeto estético la **forma arquitectónica del "coronamiento" literario de un acontecimiento histórico o social**, que es una variante del coronamiento épico (1975: 35).

La **forma arquitectónica** de la teoría de Bajtin recuerda las **actitudes fundamentales**, o las constantes, de todo arte, pero vinculadas mucho más estrechamente con la manifestación textual. Bajtin propone una tipología de géneros fundada en estos conceptos. Además de la **novela**, ya descrita, se puede distinguir la **forma composicional** (el género) **drama**, determinado por la **forma arquitectónica de lo trágico y lo cómico**; la **forma arquitectónica lírica** determina **formas composicionales de poesías líricas...**

En la teoría de Bajtin hay un **paralelo entre forma composicional** (manifestación textual) y **significado estético correspondiente**. Dice, por ejemplo, Bajtin:

"El humor, la heroicización, el 'tipo', el carácter, son formas puramente arquitectónicas, pero, evidentemente, su realización no es posible más que gracias a procedimientos composicionales precisos. El poema, el relato, la novela corta, son formas composicionales puras. El capítulo, la estrofa, el verso, son articulaciones propiamente composicionales (aunque se pueda comprenderlas de manera puramente lingüística, independientemente de su telos estético)" (1975: 35).

Hay un aspecto abstracto y uno concreto, con lo que parece que la teoría de Bajtin aún a los dos aspectos que se vienen considerando en el concepto de género normalmente.

c) Género y comunicación

Aunque no se trata de géneros literarios, como en el siglo XX se ha considerado la realidad de la categoría del género literario.

A lo que, en la comunicación literaria, se refiere a la comunicación de Ryan (1970: 15).

Marie-Laure Ryan propone una tipología de géneros literarios que estudia esta teoría en la forma de tal teoría, las formas de texto, de discurso, de receta, adivinanza, etc.

La simple enumeración de géneros clásicos o románticos, que se refieren al texto, o de discurso, etc.

Jean-Marie Schaeffer propone una tipología de géneros en el marco de la comunicación con actos ilocutivos, como la promesa, expresión y declaración, y asertivos, por ejemplo.

discurso, como una de las como las de género:

... formas del discurso (si se trata de combinación y, al menos, de estructura, permite mantenerse en el terreno del discurso histórico" (1967: 37).

la tipología de los tex-

... sustituir la antigua teoría de los géneros de los textos, es una teoría que estudia las relaciones textuales situadas en el tiempo y que forma parte

... referirse a la totalidad del discurso, para estudiar el tipo de estructura discursiva

... matices que presentan particularidades. Con el fin de estudiar los tipos de discurso, se han establecido los tipos de discurso, como el discurso narrativo y ético, comunicativo y ético, comunicativo y ético, comunicativo y ético. Pues bien, una teoría de la forma arquitectónica

... de la organización del discurso, se ha establecido la forma arquitectónica o social, que

... fundamentada en la manifestación de los tipos de discurso, como el discurso narrativo y ético, comunicativo y ético, comunicativo y ético, comunicativo y ético. Pues bien, una teoría de la forma arquitectónica

... (manifestación de los tipos de discurso)

... formas puramente discursivas, como el discurso narrativo y ético, comunicativo y ético, comunicativo y ético, comunicativo y ético. Pues bien, una teoría de la forma arquitectónica

... teoría de Bajtin, pero normalmente.

c) Género y comunicación literaria

Aunque no se trata ahora de dar cuenta ni siquiera de las más interesantes propuestas que en el siglo XX se han hecho para definir el género literario, es conveniente considerar la realidad de la comunicación literaria y las determinaciones que introduce en la categoría del género literario.

A lo que, a este propósito, escribí en trabajos de 1981 y 1987 sobre géneros y comunicación literaria, y sobre géneros y actos de lenguaje, sólo quiero añadir la mención de Ryan (1979) y Schaeffer (1989).

Marie-Laure Ryan (1979: 264-274) considera que las reglas pragmáticas del género literario deben establecerse basándose en la teoría de los actos de lenguaje [se estudia esta teoría en la última parte del presente manual], y llega a proponer, con el modelo de tal teoría, las reglas pragmáticas de una serie de géneros concretos: *reportaje, receta, adivinanza, chiste, novela policíaca, relato de terror, relato fantástico*.

La simple enumeración anterior da una idea del carácter, bien diferente de los tipos clásicos o románticos, que tiene hoy el concepto de género, mucho más próximo a clase de texto, o de discurso, o de acto de lenguaje, entendido como unidad de comunicación.

Jean-Marie Schaeffer, en su planteamiento general semiótico que estudia los géneros en el marco de la comunicación literaria, asocia los géneros normalmente diferenciados con actos ilocutivos concretos, los tenidos en cuenta por Searle (*aserción, mandato, promesa, expresión y declaración*). Así, la poesía lírica, en general, es un acto expresivo; y asertivos, por ejemplo, son el relato o el testimonio (Schaeffer, 1989: 101-104).

En la misma línea que la caracterización de poemas en que aplica, o como aplica, se analiza a "representación", bien es verdad que la representación, como actividad fundamental épica, no deja de concretarse en propiedades naturales. Pero estas propiedades adquieren un significado interpretado desde la actitud fundamental de la representación. Por ejemplo:

... la objetividad de la ficción espacial o temporal, que puede ilustrarse en la medida constante del verso épico - esta característica métrica se ve en los poemas épicos de todas las literaturas y ya los fundó por Aristóteles. Como se ve en la poesía épica, es un hecho que responde a la actitud representadora.

... el fundamento que las cosas adquieren por la memoria de su pasado - cualquier poema, un castaño, por ejemplo, aparece significado por la leyenda que habla de su pasado - responde a la actitud representadora épica, que habla de hacer la legendariedad del hombre y de las cosas.

... las fórmulas estereotipadas, típicamente épicas, no hacen más que mostrar la necesidad de afirmar la identidad independiente de las cosas que, fundadas en la manera de recitar el poema épico y su ayuda a la memoria interpretativa en tal recitación oral, explican estas fórmulas históricamente.

... la objetividad y la claridad del lenguaje épico, o la relación del arte épico con el arte figurativo - hay cierta independencia de las partes de la épica - en una tensión hacia lo final - son otras propiedades que se explican en función del modo de ser de la épica.

Valgan estas notas para mostrar, en el contexto del pensamiento de Searle, que clase de definiciones son posibles a partir de la asunción de la épica a un modo fundamental de poesía.

Capítulo VIII

LA ÉPICA

I. LA ÉPICA COMO MODO FUNDAMENTAL DE POESÍA

La épica puede ser definida, lo mismo que cualquier otro género, desde **dos puntos de vista**: como **modo fundamental de poesía** o como género individualizado por **características formales**. En la primera orientación deben incluirse las maneras de ver la épica en la **teoría romántica**, o la forma en que se define en las propuestas de **E. Staiger** (1946). Como ejemplo, piénsese en definiciones de la épica como **la poesía que narra** (Goethe), o como **la poesía plástica** (Schleiermacher) que se centra en la **pura objetividad de la imagen**, o como **la poesía objetiva** (Hegel).

1. Emil Staiger

En la misma línea está la caracterización de Staiger en que **épica**, o estilo épico, **se asimila a "representación"**. Bien es verdad que **la representación, como actitud fundamental épica, no deja de concretarse en propiedades textuales**. Pero estas propiedades adquieren su significado interpretadas desde la actitud fundamental de la representación. Por ejemplo:

- la **objetividad de la fijación espacial o temporal**, que puede ilustrarse en la **medida constante del verso épico** -esta **característica métrica** se da en los poemas épicos de todas las literaturas, y ya fue destacada por Aristóteles, según se verá enseguida-, es un hecho que responde a la **actitud representadora**;
- el **fundamento que las cosas adquieren por la memoria de su pasado** -cualquier objeto, un cántaro, por ejemplo, aparece dignificado por la **leyenda que habla de su pasado**- responde a la actitud representadora épica, que **trata de vencer la fugacidad del hombre y de las cosas**;
- las **fórmulas estereotipadas**, típicamente épicas, no hacen más que incidir en la **necesidad de acentuar la identidad** -independientemente de las razones que, fundadas en la manera de recitar el poema épico y su ayuda a la memoria imprescindible en tal recitación oral, explican estas fórmulas históricamente-;
- la **objetividad y la claridad del lenguaje épico**, o la **relación del arte épico con el arte figurativo** -hay cierta **independencia de las partes de la épica**, no hay una tensión hacia un final- son otras propiedades que se explican en función del modo de ser de 'lo épico'.

Valgan estas notas para mostrar, en el contexto del pensamiento de Staiger, qué clase de definiciones son posibles a partir de la asimilación de la épica a un modo fundamental de poesía.

Capítulo VII

EL CONCEPTO DE GÉNERO LITERARIO

I. PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN DEL GÉNERO LITERARIO

Todo el mundo está de acuerdo en la existencia de **clases de obras** o de **textos**; es decir, de **géneros literarios**. Menos **Benedetto Croce**, se dirá, pero es obvio que para afirmar la absoluta **individualidad de la expresión artística** hay que comparar la obra individual, genial, con otras, por si acaso se descubrieran parentescos, y entonces tuviera que ceder en su grado de genialidad, expresividad o artisticidad.

Un ejemplo de la reiterada negación de los géneros literarios puede encontrarse en B. Croce (1938: 50-55). En el apartado III del capítulo XX se estudiará la actitud de Croce y de la crítica idealista frente a la cuestión de los géneros literarios. Difícilmente se encontrará una definición que englobe las muy distintas caracterizaciones que se han hecho a lo largo de la historia, o que en este siglo han proliferado con el incidir de otras disciplinas (lingüística, semiótica, psicología, sociología) en los estudios literarios.

Parece que pueden distinguirse **tres grandes orientaciones**, a la hora de definir el **género literario**:

- la de la **teoría clásica y clasicista**, fundada en la distinción de las **formas miméticas**, como se verá (narrativa y dramática);
- la que, basada en **categorizaciones sumamente abstractas**, podría llamarse **romántica o arquetípica**;
- y la que, inspirada en un espíritu **taxonómico**, no ajeno a las formas de proceder estructuralistas, se interesa por la **descripción de las muchas manifestaciones históricas**, y quiere distinguir, en la masa informe, unas **constantas**, unos **géneros**, **no prejuizados por un esquema rígido de tipos ideales**.

Todorov (1972: 193-194) habla de una actitud *deductiva* y una actitud *inductiva* a lo largo de toda la historia de la teoría de los géneros. Como es evidente, los **dos primeros grupos**, en la división propuesta, operan **deductivamente**; y el **último, inductivamente**. En el mismo trabajo de Todorov se encontrará también una distinción entre *tipos* y *géneros*: mientras los primeros son **postulados a partir de una concepción de la literatura**, los segundos (los géneros) son **producto de la observación de la realidad literaria de un período**.

1. Teoría clásica

Gérard Genette (1977, 1979) ha tratado detenidamente la diferente manera de ver las cosas en la **teoría clásica platónico-aristotélica** y en la **teoría romántica** de los géneros, y cómo la segunda se ha proyectado sobre la primera para establecer la **triple distinción (lírica, épica y dramática)**.