

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

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

e) Efecto psicológico de la tragedia: la catarsis

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

El texto de la *Política* ha dado base a una interpretación de tipo médico, relacionada con los conocimientos aristotélicos de la medicina. En los apéndices 1 y 11 a su edición de la *Poética*, García Yebra hace una antología de textos de comentaristas aristotélicos que tratan la cuestión de la catarsis, desde el siglo XVI al XX.

f) Clases de tragedias

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

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

2. La comedia

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

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

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

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

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

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

IV. LAS FORMAS DRAMÁTICAS

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

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

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

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

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

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

V. ESTRUCTURAS DE LA OBRA DRAMÁTICA

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

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

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

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

2. El texto dramático

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

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

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

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

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

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

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

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

	Género
	épica
	tragedia comedia

sta que, desde
air los géneros:

y traducción de

o de imitación

ero lírico como
e enunciación:
el texto.

lasicista, como
na serie de ten-
éneros sobre la

que el poeta
nto, en sustitución

especies de la
una especie de
e diferencia de

a con música y
da y lírica son
a imitación con
euantadas" que
96, III: 96-97).

en la teoría cla-
n de la lírica es

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

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

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

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

4. Lo subjetivo, lo personal, lo emotivo

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

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

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

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

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

5. ¿Lírica o géneros líricos?

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

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

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

2. Wolfgang Kayser

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

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

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

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

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

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

En un po
dohomérics
la objetividad

La forma interior
redondea y llega a con
sobre el lenguaje y cr
llega por el lenguaje.

El carác
can más a lo
propuesta de
da en las pro

ENUNCIACIÓN
(Narración o descripción líricas)
Epitafio
Epigrama
Égloga
Cuadro, escena

III. ESTRUCTURA

1. El poema como

Una buena base
una consideración de
proceso especial de i
Levin.

a) Situación de con

Jurij I. Levin (1
ciertas características
en que se produce. Es

1. el uso **frecue**
el autor real
2. uso **frecuent**
y al del orad
3. el **dirigirse a**
4. introducción

sicos: la sátira, la
er criticadas por no
iedades formales,
s subgéneros-, pero
conceptos que pare-
que siempre pue-
e que realmente se
to el aparente caos

ciones de la lírica
asociados a **for-**
ntales para llegar
iguiente:

Canción (lírica)
Canción
Júbilo
Lamento
Súplica,
Consolación,
Oración
ORACIÓN

está frente a un
mímica y objetiva
se transforma en
", la objetividad y
estado de ánimo

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

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

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

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

III. ESTRUCTURAS DEL POEMA LÍRICO

1. El poema como signo

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

a) Situación de comunicación

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

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

b) **Octavio Paz**

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

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

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

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

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

II. MANIFESTACIONES HISTÓRICAS DE LA LÍRICA

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

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

1. Rafael Lapesa

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

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

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

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

6. Lírica, poesía, literatura

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

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

a) Johannes Pfeiffer

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

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

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

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

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

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

b) Octavio Paz

La lírica, en el pensamiento de Octavio Paz, Poesía y lírica son lo mismo: **ca como escuelas poéticas** del mismo modo.

Como ejemplo, puede citarse el capítulo, con el título de **La poesía lingüística del momento**, que trata del **momento del momento**, que es el momento del momento.

Octavio Paz sostiene que la lírica es esencialmente el **lenguaje**, ya que el poeta observa el poeta y premio a los poetas de todas las épocas.

"[...] desde el punto de vista poético: una actividad inseparable de la vida y virulenta de la conciencia exterior"

Es sintomático que la conciencia poética, en el género claramente independiente.

II. MANIFESTACIONES

Aunque no sea como Wellek (1970), la consideración **a la lírica** es necesaria en el género literario.

La relación de tales manifestaciones literarias o un ámbito cultural proporcionan las informaciones.

L. Rafael Lapesa

Puede tomarse como ejemplo la **poesía española**, la clasificación.

- **poemas líricos** modernos
- **poemas líricos** medievales, el madrigal, los modelos, así como
- **lírica de tradición** popular, dallas, frecuentemente serranillas y endecasílabos
- **poesía bucólica**, desde la hasta el neoclasicismo

a que se sale del
 ico de unas ideas,
 lico y su neutrali-
 forma en que está
 García Lorca);
 ta".
 loquio, soliloquio,
 67).

as (acción, tiempo y
 ón del relato para su
 e la teoría clásica lo

las directrices para
 ama también *texto*

Capítulo X LA LÍRICA

I. LA LÍRICA COMO GÉNERO LITERARIO

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

1. La lírica en la teoría clásica

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

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

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

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

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

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

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

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

a (exclamaciones, peti-
na los **tipos de poemas**

ajo anterior reducida a un
el texto- incide en la des-
estatuto comunicativo de
aciones de los personajes
presencia de dos personajes:
undan, pues el poema es
es, frecuentemente hay un
establecen relaciones con
ación con el héroe lírico,
a la del texto. En el poema
l: aparición de la segunda
preguntas (retóricas) sin
texto se presenta bajo dis-
o al grupo en que se inte-
generalizada, cuando un
segunda persona explí-
se identifica con una per-
comunicar (objeto, animal,
o. Estos elementos de la
decir, **no explícita en el**
ede caracterizarse por su
e **ponen en relación con**
de emisor y receptor (no
fa lírica filosófica y des-
corresponde al autor real)
o de la *confesión* o *notas*
xtos líricos.

mientos de la produc-
una descripción de la

ev, como en la ameri-
ca ofrece pautas úti-

ace **Svend Johansen**
rovecha la poesía los
ación o paronomasia,
de los sonidos. Y lo
n, forma del conteni-
en el contexto de un
ntánea.

sis semióticos de corte
chado).

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

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

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

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

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

c) **Pragmática de la poesía**

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

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

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

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

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

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

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

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

b) Semiótica de la poesía

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

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

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

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

Mención especial merecen los que lleva por título *Hacia una teoría del discurso lírico: relación entre el plano de la expresión y el plano de la referencia*. Allí se puede tener dimensiones de la poesía que se explica el cómo y por qué de las que tiene en cuenta la lírica.

Si se toma como punto de partida la construcción a base de una *semiótica*.

Hechos tan generales como el *ritmo* y de *ritmo* (J. Lotman). Importantes propuestas de Levin, 1962) o en las *isotopías* poéticas.

A la **semántica de la lírica** se relacionan con la **ambigüedad**.

M. Riffaterre, el poeta crea la ilusión de detalles sobre este tema (1992).

c) Pragmática de la poesía

Aunque es una parte de la teoría de la literatura, ha adquirido en el último tiempo un carácter propio, y produce efectos en la teoría de los actos de habla.

En 1976, **Tzvetan Todorov** aplicó su teoría a la poesía. Uniera al estudio de los otros aspectos (métrica), sintáctico y semántico, una teoría en torno a los complejos fenómenos de la **respuesta sistémica**. Una de las **respuestas sistémicas** es el **lenguaje**.

Para la teoría del discurso lírico, el trabajo *Literatura y lenguaje*.

En el terreno de la poesía, **R. Levin** (1976), donde, a la hora de **se produce un poema**, se resiste si se supone como punto de partida *me imagino a mí mismo en, y me pregunto, ruego...*". El autor entiende que la **verdad quedan** en la fe poética y renuncia a la

Para las condiciones de producción posterior de S

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. El verso y el lenguaje de la poesía

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

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

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

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

de espacio, *La Cartuja de Parma* (1839) es claramente una novela de espacio. En *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, la estructura de novela de espacio se concreta en la "rápida sucesión y la falta de causalidad de las escenas de los 'tableaux'" (1948: 488).

3. Otras tipologías

A. Prieto (1975: 18-20) parte de la oposición entre estructura **objetiva** y **subjetiva** para distinguir, según el tipo de relación entre ambas:

- *novela cerrada*, de predominio interno, en que el autor se enfrenta a sí mismo (Kafka);
- y *novela abierta*, de predominio social, cuando el autor se enfrenta a una parcela histórico-social (Galdós).

Muchas otras divisiones en clases de novela pueden encontrarse en los **tratadistas** del tema, sin tener en cuenta las muchas clases diferenciadas en las **manifestaciones de la novela a lo largo de la historia de la literatura** (tipologías del tipo de novelas de *caballerías*, *picaresca*, *sentimental*, *histórica*, *policíaca*, *rosa*, *negra*...), tipologías estas últimas que pueden ilustrarse en un manual de historia literaria. Véase el planteamiento de la cuestión que hacen Mariano Baquero Goyanes (1993: 67-71) y Carmen Bobes (1993: 91-103).

III. EL TEXTO NARRATIVO

1. Teoría de la narración

a) Amplitud de su ámbito de estudio

El estudio de las **estructuras narrativas** del texto de la novela se integra en una **teoría general de la narración**. Desde Aristóteles está claro que el modo de la imitación épica, al que pertenece la novela, es el narrativo. Por eso, como teoría de la narración, la **narratología** engloba, en su afán por **explicar y comprender la organización del contar**, no sólo la **novela**, sino **otras formas literarias en que se narra algo** (cuento, por ejemplo) y aspira igualmente a ofrecer modelos de **conformación narrativa en otras sustancias diferentes de la lingüística** (como la imagen en cine o televisión, por ejemplo), al menos en algunos de los practicantes de la narratología.

Tampoco hay que excluir del análisis narratológico la narración "**factual**", es decir, la narración "**no ficticia**" (historia, biografía, relatos periodísticos, informes oficiales,...) como bien documenta G. Genette (1990). Pues está claro que hoy ya no se considera que solamente sean objeto de estudio, desde las modernas teorías de la narración, los relatos tradicionalmente considerados literarios. La moderna teoría de la historia siente curiosidad por el estudio de la ficción literaria (J. Lozano, 1987), y hasta la realidad se construye como un relato, según Jerome Bruner (1991).

b) Diversidad de conceptos y de propuestas

Aunque el carácter formalista y estructural que ha impregnado todo el desarrollo de la moderna narratología hace que se presente casi siempre como una **disciplina de aná-**

- en segundo lugar, la novela "**psicológica**", con héroe positivo cuya alma es demasiado amplia para adaptarse al mundo (*La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert);
- en tercer lugar, la novela "**educativa**" de la renuncia consciente (*Wilhelm Meister* (1795), de Wolfgang Goethe).

2. W. Kayser

W. Kayser (1948: 482-89), partiendo de los tres aspectos sustanciales de la épica, habla de **tres géneros** novelescos:

"Acontecimiento, personaje y espacio son los tres estratos sustanciales de toda épica; si uno de ellos cobra forma y se hace portador, entonces resulta un género. En otras palabras: los tres géneros de la novela son: la novela de acontecimiento, la novela de personaje y la novela de espacio" (1948: 482).

La *novela de acontecimiento* es la que más fácilmente presenta un carácter de unidad y es la primera que apareció: la novela griega es de esta clase. Se caracteriza por **motivos** como: "*naufragios, ataques a mano armada, cautiverios, tiranos encolerizados, confusiones debidas a disfraces, etc.*". La novela de terror es un tipo que influye en la novela de Balzac o Dostoyevski, o en la novela histórica de Walter Scott.

La *novela de personaje* tiene un protagonista único, y Cervantes fue el genio "*que fundó la novela moderna, desde este punto de vista*", pues "*dio a su personaje aquella plenitud de esencia, profundidad y armonía que hace de su obra el inmortal representante de la novela de personaje*" (1948: 484). Otro camino de la novela de esta clase es la *autobiografía*, que tiene en las *Confesiones* de San Agustín un conocido ejemplo. Tipo esencial de novela es también la *novela de formación*, en la que el desarrollo lleva "*a un estado de madurez definitiva, de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico*" (1948: 485).

La *novela de espacio* se constituye con la *novela picaresca*, y es también España la cuna de este género. La novela quizá más importante de la primera oleada del género picaresco es, según W. Kayser, *El aventurero Simplex Simplicissimus* (1.^a ed. 1669), de Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen (1625?-1676). La novela de espacio se caracteriza porque:

"Lo que importa es la exposición del mundo múltiple y abierto. El carácter de mosaico, la adición, es el necesario principio constructivo, y la abundancia de escenarios y personajes nuevos constituye una característica intrínseca" (1948: 486).

La segunda oleada de novela picaresca se produce en Inglaterra en el siglo XVIII (Fielding, Smollet) y de allí pasa al continente. En el siglo XIX, la novela de espacio tiene una representación original en los tres grandes novelistas franceses, Balzac, Stendhal y Flaubert.

Balzac, en cuya *Comedia humana* (1830-1847) está claro "*el profundísimo deseo de abarcar el mundo como espacio*" (multitud de personas, "*plenitud de la objetividad y de los acontecimientos*"), ansia incontenible de narrar, utilización de acontecimientos y personajes como portadores de la estructura), es el ejemplo de que "*un género ha encontrado aquí a su poeta congenial*" (1948: 487). **Stendhal** realiza una transición hacia la novela de espacio. Si *Rojo y Negro* (1830) está entre la novela de evolución de personaje y la

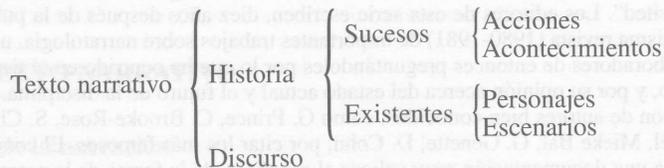
a) Historia y discurso

La terminología puede variar para referirse a la diferencia fundamental entre:

- los **hechos en su sucesión cronológica y lógica**, por un lado;
- y la **presentación de los mismos hechos en la obra concreta**, por otro.

La sucesión lógica de los acontecimientos en la realidad narrada puede llamarse *historia*, *trama* o *fábula*; la ordenación en la obra, *narración*, *argumento*, *discurso* o *historia*. Pero la distinción es reconocida como de enorme utilidad y llega a ser el eje sobre el que se organiza toda una teoría de la narración como la de Seymour Chatman (1978: 19-20):

“La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (histoire), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (discours), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo. Se me ocurre el siguiente diagrama:



Conviene llamar la atención sobre el desacuerdo terminológico entre los autores. Véase cómo para Mieke Bal (1985: 13) la *historia* es la presentación de los hechos, y éstos son llamados *fábula*: “Una **historia** es una *fábula* presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan”. Si se comparan, por ejemplo, Barthes (1966a), Todorov (1966) y C. Segre (1976), puede establecerse el siguiente cuadro comparativo:

TODOROV	BARTHES	SEGRE
Relato como historia	Nivel de las funciones Nivel de las acciones	Fábula Intriga
Relato como discurso	Nivel de la narración	Discurso

La diferencia se ha utilizado para distinguir tipos de novela. Y así, hay quien habla de novela cerrada, cuando la trama está claramente delimitada con principio, medio y fin; y de novela abierta, si los episodios se suceden, pero sin tomar parte de una acción única: ej., la novela picaresca (Aguilar e Silva, 1967). Esto por mencionar alguna implicación de la importancia de estos conceptos. En general, todos los artificios que se relacionan con la composición están en conexión con los conceptos de trama y argumento.

novela de espacio. En espacio se concreta en la "tableaux" (1948: 488).

objetiva y subjetiva

enfrenta a sí mismo

enfrenta a una parcela

entrarse en los tratadistas en las manifestaciones del tipo de novela, rosa, negra...), tipología literaria. Véase el Royanes (1993: 67-71) y

se integra en una teo- modo de la imitación oría de la narración, la organización del con- arra algo (cuento, por on narrativa en otras o televisión, por ejem-

ón "factual", es decir, informes oficiales,...) ya no se considera que a narración, los relatos historia siente curiosi- la realidad se constru-

lo todo el desarrollo de una disciplina de aná-

lisis textual, no es menos cierto que las consideraciones antiguas sobre la **narración épica** o las modernas sobre la **novela** tienen que integrarse en la teoría de la narración.

Esta integración es visible, por ejemplo, en la propuesta de introducción a la narratología que hace **Mieke Bal** (1985), y que divide en tres partes:

- los *elementos de la fábula*: acontecimientos, actores, tiempo y lugar;
- los *aspectos de la historia*: secuencias, ritmo, frecuencia, personajes, espacio, focalización;
- las *palabras del texto*: narrador, comentarios no narrativos, descripción, niveles de narración.

Formalismo y estructuralismo, teoría tradicional y semiótica literaria, confluyen en sus proposiciones de un modelo de narración, que lógicamente se complementan y ayudan aunque se diferencien también por el énfasis que puedan poner en unos u otros aspectos, aparte de que, al producirse en momentos distintos de la historia de la moderna teoría literaria, llevan la huella de su época. Por eso el libro de Mieke Bal es una buena síntesis de cuestiones narratológicas en que se integra lo formal y la tradicional propuesta de la teoría de la novela.

Son utilísimos los tres números que en los años 1990 y 1991 ha dedicado la revista *Poetics Today* (vol. 11, 2 y 4; vol. 12, 3) a la narratología con el título de "Narratology revisited". Los editores de esta serie escriben, diez años después de la publicación por la misma revista (1980-1981) de importantes trabajos sobre narratología, una carta a los colaboradores de entonces preguntándoles por lo que ha ocurrido en el tiempo transcurrido, y por su opinión acerca del estado actual y el futuro de la disciplina. Las respuestas son de autores bien conocidos, como G. Prince, C. Brooke-Rose, S. Chatman, T. G. Pavel, Mieke Bal, G. Genette, D. Cohn, por citar los más famosos. El conjunto proporciona una documentación muy valiosa al estudioso de la forma de la narración.

La bibliografía sobre narratología es abundantísima y se recomienda como una introducción clara, muy documentada e ilustrada con abundantes ejemplos, la de Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo* (1993). Aunque no se trate de hacer una selección bibliográfica, hay que llamar la atención sobre el interés de los trabajos de Gérard Genette en este campo por la enorme repercusión que han tenido y la influencia que siguen ejerciendo en la narratología. Son referencias clásicas sus trabajos de 1972 y 1983.

En los diccionarios generales de terminología literaria se hallan definidos los principales conceptos de la narratología (por ejemplo, Marchese y Forradellas, 1986). Pero hay que destacar los especializados como el de Prince (1987), y muy especialmente el utilísimo, en portugués, de C. Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, 1991, por la claridad de la explicación, y por traer las referencias bibliográficas esenciales en cada una de las entradas. Su ayuda en la enseñanza de estos conceptos nunca será excesivamente elogiada.

2. Estructuras de la narración

En el vastísimo campo de la narratología, desde la perspectiva de una teoría de la novela, interesan las siguientes cuestiones: la distinción de **historia y discurso**, el tratamiento de los importantísimos aspectos que tienen que ver con **el narrador y el punto de vista**, la representación del **espacio y el tiempo en la narración**, el carácter y la función de **los personajes** en el relato. Se apuntan seguidamente los principales asuntos que giran en torno a estos temas.

El poeta, el creador literario, según Aristóteles, no tiene que decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, según la verosimilitud o la necesidad; frente a él, el historiador dice lo que ha sucedido. La poesía, la literatura, dice lo general, y la historia lo particular, y por eso la primera es más filosófica (1451a, b). Si se traduce *mimesis* por *ficción*, como hace G. Genette (1991: 17), entonces toda la teoría clásica y clasicista concibe la literatura como ficción.

Como la *imitación* lo es de la realidad, la cuestión de la *ficción* se mezcla con el problema del *realismo literario*.

Las discusiones modernas sobre la *fictionalidad* son abundantísimas. Véase una clara presentación de todas estas cuestiones (con análisis basados en el *Quijote*, *Cien años de soledad* y un cuento de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*) en el libro de José M.^a Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* (1993). También ayudará la consulta de A. Garrido Domínguez (1993: 29-38). Desde la pragmática moderna, se ha discutido la asimilación de literatura y ficción (José Domínguez Caparrós, 1981).

b) Narrador y punto de vista

Un segundo grupo de problemas relacionados con la estructura de la novela es el que tiene que ver con el narrador y el punto de vista adoptado en la emisión del texto narrativo. Dice Mieke Bal (1985: 107):

“Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta ‘concepción’. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos ‘reales’ o de acontecimientos prefabricados”.

Esto implica un pacto entre emisor y receptor del texto, y unas señales que tienen como objetivo al destinatario. Se habla, como contexto de todos estos temas, de la “situación narrativa” (Genette, 1983: 77 ss.)

Las cuestiones relativas a estos problemas suelen agruparse bajo epígrafes como *punto de vista*, *perspectiva* o *focalización*.

Puede plantearse la discusión de por qué preferir el término de *focalización* al de *perspectiva*, por ejemplo; o la necesidad de distinguir en el análisis entre *los que ven* y *los que hablan* (M. Bal, 1985: 109, 108). La sutileza y los matices de las discusiones son notables, como ilustra, por ejemplo, G. Genette (1983).

Gerald Prince (1987), una vez más, nos ofrece una síntesis clara y suficiente para introducirnos en el problema. El *punto de vista* es:

“La posición perceptiva o conceptual desde la que se presentan las situaciones y los acontecimientos narrados”.

Se pueden adoptar los siguientes puntos de vista:

- el del *narrador omnisciente*: su posición varía, a veces es difícil de localizar, y no está sujeto a restricciones (*punto de vista omnisciente*);
- el de un *personaje*: se sitúa en el interior de la narración de los acontecimientos (*punto de vista interno*), y todo es presentado en los términos del conocimiento y percepción de uno o varios personajes;
- el de un *observador objetivo*: se sitúa en la narración, pero es ajeno a todos los personajes, de los que solamente registra acciones y palabras, aspecto externo y

lugares en
externo).

En
cuando
distinta
múltiple
desde la

Tzvetan Tod
que se ven los ac

- *narrador* >
- para él en
- *narrador* :
- varios);
- *narrador* <
- no tiene ac

No
hay que
la bibli
Domíng
(1985).

c) Tiempo y esp

Tiempo narrativo

La distinción
tiempo narrativo,
tiempo pluridimen
la realidad puerde
ción es forzoso o
(T. Todorov, 1966

El modelo qu
partida para enfo
ss.). En cuanto tie
po narrativo hay
cuencia.

Orden

Por lo que res
men la propuesta

Tiempo de la
Tiempo del di

Los distintos
componen la narra

Temática y ficcionalidad

Entre las cuestiones que tienen que ver con la distinción de historia y discurso, están la *temática* y la *ficcionalidad*.

Desde la década de los ochenta se observa un interés creciente por los problemas del tema en la narración.

Revistas tan conocidas como *Poétique* (1985, n° 64), *Communications* (mayo 1988) o *Strumenti Critici* (1989, n° 60) consagran números especiales al asunto. Los números de estas revistas recogen las comunicaciones a tres coloquios, celebrados en París en junio de 1984, 1986 y 1988. El número de *Poétique* se titula *Du thème en littérature*; el de *Communications*, *Variations sur le thème*; y el de *Strumenti Critici*, *Perspective sur la thématique*. Hay colaboraciones de nombres tan conocidos como los de Bremond, G. Prince, Th. Pavel, L. Dolezel o Ph. Hamon, F. Rastier, C. Segre...

Quizá convenga recordar que la parte de la *Teoría de la literatura* de B. Tomachevski (1928) que trata de la estructura de la narración y de los géneros literarios se titula precisamente *Temática*, lo que indica la vinculación de estas cuestiones con una unidad de significado de los elementos de la obra. Define Tomachevski (1928: 179): "*El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra*".

En la presentación del número de *Poétique*, que firman V. Alleton, C. Bremond y Th. Pavel, se sitúa la preocupación por una teoría del tema dentro de una corriente general de la teoría literaria, en que, después de una necesaria marginación de los estudios del contenido, se vuelve a una **reinserción de los mismos en la red de las formas**.

Tratar, pues, de definir el concepto de tema, que se relaciona con el de historia, aunque es más abstracto, parece una cuestión que tiene su puesto en este lugar. Gerald Prince (1987: s. v. *tema*) define el tema así:

"*Categoría semántica macroestructural o MARCO, que se puede deducir de (o que consiente la unificación de) elementos textuales distintos (y discontinuos), los cuales ilustran el marco, y expresan las entidades más generales y abstractas (ideas, pensamientos, etc.) a las que un texto o una parte del mismo se refiere (o se piensa que se refiere)*".

Se orienta más a la "idea" que a la acción o a los personajes; y debe distinguirse de un motivo ("*unidad más concreta y específica, que lo manifiesta*") y de un *topos* (constituido por un complejo de motivos).

M. Baquero Goyanes (1993: 73-76) ofrece una larga lista de clases de novelas que se diferencian por el tema: histórica, utópica o futurista y de anticipación, campesina o rural, amorosa, humorística, fantástica, de guerra, católica, policíaca...

Por lo que se refiere a la *ficcionalidad*, es ésta una cuestión que desborda el marco de la narración literaria para constituirse en problema que centra la definición de la literatura. Y esto es así desde la teoría platónica de la imitación, elevada a esencia de la poesía en el pensamiento aristotélico de la verosimilitud. Pues Platón, en el libro X de *La República* explica cómo los poetas no tienen que ver con la verdad en sus creaciones:

"[...] todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad" (600e).

lugares en que aparecen, pero no pensamientos o sentimientos (*punto de vista externo*).

En lo que se refiere al *punto de vista interno*, conviene añadir que puede ser: *fijo*, cuando adopta la perspectiva de un único personaje; *variable*, si en la presentación de distintas secuencias se adopta sucesivamente la perspectiva de distintos personajes; *múltiple*, cuando un mismo acontecimiento es narrado más de una vez, y cada vez lo es desde la perspectiva de un personaje distinto.

Tzvetan Todorov (1966: 141-142) llama *aspecto* del relato a la perspectiva desde la que se ven los acontecimientos, y distingue tres:

- *narrador > personaje*: el narrador sabe más que su personaje, y no hay secretos para él en el mundo narrado;
- *narrador = personaje*: el narrador sabe lo mismo que sus personajes (uno o varios);
- *narrador < personaje*: el narrador sabe menos que cualquier personaje, y por tanto no tiene acceso a la conciencia del mismo.

No resulta difícil ver la semejanza de las clasificaciones de Prince y Todorov. Pero hay que advertir que son muchísimos los matices y las propuestas de clasificación en la bibliografía sobre el punto de vista. Véase Mieke Bal (1985: 107-121), A. Garrido Domínguez (1993: 105-155), y la monografía sobre este problema de Paola Pugliatti (1985).

c) Tiempo y espacio

Tiempo narrativo

La distinción de *historia* y *discurso* tiene un reflejo inmediato en la cuestión del *tiempo narrativo*, pues mientras el tiempo de la historia -de la realidad contada- es un tiempo pluridimensional, el del discurso -el de la narración- es un tiempo lineal. Y si en la realidad pueden suceder muchas de las cosas contadas simultáneamente, en la narración es forzoso organizarlas sucesivamente. Es inevitable una "deformación temporal" (T. Todorov, 1966: 139).

El modelo que propone Gérard Genette (1972, 1983) sigue siendo el mejor punto de partida para enfocar el estudio del tiempo narrativo (Garrido Domínguez, 1993: 167 y ss.). En cuanto tiempo del discurso, y en relación con el tiempo de la historia, en el *tiempo narrativo* hay que considerar tres aspectos, según Genette: *orden*, *duración* y *frecuencia*.

Orden

Por lo que respecta al *orden*, la fórmula en la que Reis y Lopes (1991: 297-298) resumen la propuesta de Genette es muy clara:

Tiempo de la historia: A→B→C→D→E→F→G

Tiempo del discurso: [...]*B*→*A*→C→D→*F*→E→*A*→G

Los distintos momentos de la historia (de A a G) se identifican con secuencias que componen la narración, pero, como se ve en la disposición cronológica, se han produci-

do, respecto a la historia: *anacronías* (alteraciones en el orden cronológico), que fundamentalmente consisten en: *analepsis* o restrospecciones (la secuencia A, omitida en su lugar cronológico, es recuperada cuando la narración ya ha avanzado) y *prolepsis* o anticipaciones (la secuencia F es adelantada en la narración y luego omitida en su lugar cronológico en la historia).

Duración

La inevitable disparidad de la duración temporal de la historia y la duración del relato (*anisocronías*) es fuente de distintos procedimientos de aceleración o retardamiento de la *velocidad* o *tempo* del relato. En una escala de mayor a menor velocidad, están:

- la *elipsis*: supresión de material de la historia, que no pasa al relato;
- el *sumario*: concentración de material de la historia en su paso resumido al relato; y así se acelera la velocidad;
- la *escena*: isocronía de la duración de la historia y del relato; su forma suele ser la del diálogo;
- la *pausa*: el tiempo del relato se alarga respecto del de la historia; es la descripción su forma básica;
- la *digresión reflexiva*: discurso abstracto y valorativo que remansa la acción.

Frecuencia

La frecuencia se refiere a las veces que un acontecimiento de la historia aparece en el relato. Tres son los casos posibles:

- en el relato *singulativo* cada acontecimiento de la historia aparece una sola vez;
- en el relato *iterativo* se menciona una vez acontecimientos que suceden más veces en la historia -*todos los meses de este año iría a la reunión familiar*;
- en el relato *repetitivo* se menciona varias veces algo sucedido una sola vez en la historia.

Para una ampliación y ejemplificación de los procedimientos de la duración y de la frecuencia, véase A. Garrido Domínguez (1993: 178-193), en quien se basa el resumen anterior.

El espacio

La historia se desarrolla en un espacio físico, espacio que es normalmente mencionado en el relato, lo mismo que el espacio en el que tiene lugar la narración -el espacio en el que habla el narrador-. Tanto uno como otro se cargan frecuentemente de un valor simbólico. Muy bien lo ha explicado Ricardo Gullón (1980: 9):

"La novela crea un espacio -mítico, acaso, como el del viaje puede serlo o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la Comedia del Dante, para instalar en él una metáfora (viaje=vida=busca, descenso a los infiernos) genuinamente reveladora, como toda metáfora debe serlo. La Biblioteca y el Laberinto, de Borges, y la Niebla, de Unamuno, son espacios que se confunden e identifican con la metáfora que nace con ellos y los explican. Espacios-metáfora, autosuficiente en su reducción del todo a la imagen".

impor
R. Bo

Cronotopo

Pero tiene n
definición de la
máticas por la te
na, se llama *cron*
miladas artístic
porales se unen
cronotopo deter
en la literatura.

En la antigü
milación del tier

El primero e
la griega (por ej
da el tiempo de
casuales:

venci
tino (
malva
lizan
"acec
mome

¿Cuál es el e
na, la ligazón téc
reversibilidad de
en el espacio". I
en él es indefini
no tienen ningun

El segundo t
notopo al que pe
el tiempo de la a

El tercer tip
po biográfico y
vida" (Bajtín, 19

Pero no se tr
con su teoría la i
estética de la nov

d) Personaje

La categoría
falta de interés e

Esta obra de Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, es un buen ejemplo del papel importante que el espacio puede tener en la interpretación de la novela. Véase también R. Bourneuf y R. Ouellet (1972: 115-146).

Cronotopo

Pero tiene mayor trascendencia el nuevo papel teórico que el espacio adquiere en la definición de la novela con el concepto bajtiniano de *cronotopo*. Utilizado en las matemáticas por la teoría de la relatividad, y trasladado a la teoría literaria como una metáfora, se llama *cronotopo* a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin, 1989: 237). Elementos espaciales y temporales se unen en un todo inteligible y concreto en el *cronotopo* artístico y literario. El *cronotopo* determina el género literario y sus variantes, y también la imagen del hombre en la literatura.

En la antigüedad se crean tres tipos de novela, es decir, tres procedimientos de asimilación del tiempo y del espacio o, lo que es igual, *tres cronotopos novelescos*.

El primero es el de la *novela de aventuras* y de la *prueba*, donde se incluye la novela griega (por ejemplo, *Las etiópicas* de Heliodoro, *Dafnis y Cloe* de Longo, etc.). Allí se da el *tiempo de la aventura*. Tiempo compuesto de simultaneidades y no simultaneidades casuales:

“El tiempo del suceso’ de la *aventura* es el tiempo específico de la intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana: la *intervención del destino* (“*tyche*”), de dioses, demonios, magos-hechiceros; la *intervención de los malvados en las novelas tardías de aventuras*, que, en tanto que malvados, utilizan como instrumento la *simultaneidad casual* y la *no simultaneidad casual*, “*acechan*”, “*esperan*”, se arrojan “*de repente*” y “*precisamente*” en ese momento” (Bajtin, 1989: 247).

¿Cuál es el espacio de la novela de aventura griega? Una extensión espacial *abstracta*, la ligazón técnica entre espacio y tiempo es abstracta y se caracteriza también “*por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal* y *por la transmutabilidad del mismo en el espacio*”. De ahí que el universo de la novela griega es un *universo extraño*: “*todo en él es indefinido, desconocido, ajeno, los héroes se encuentran en él por primera vez, no tienen ninguna relación importante con él*” (Bajtin, 1989: 253).

El segundo tipo de novela antigua es el de la *novela de aventuras costumbrista*, *cronotopo* al que pertenecen *El Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo. Combina el tiempo de la aventura con el de costumbres.

El tercer tipo es el de la *novela biográfica*, en cuya base está “*el nuevo tipo de tiempo biográfico* y *la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su camino de la vida*” (Bajtin, 1989: 283).

Pero no se trata de dar cuenta del riquísimo trabajo de M. M. Bajtin, sino de ilustrar con su teoría la importancia de las categorías de espacio y tiempo en la caracterización estética de la novela a través del concepto de *cronotopo*.

d) Personaje

La categoría del *personaje* es la que menos ha sido estudiada por la narratología. Esta falta de interés era achacada por Tzvetan Todorov (1972: 286) al sometimiento excesivo

de críticos y escritores a fines del siglo XIX precisamente a esta noción, o a la mezcla de distintas categorías (persona, visión, atributos y psicología) en la del personaje.

Antonio Garrido Domínguez (1993: 67) plantea igualmente lo problemático de la categoría del personaje.

Un buen punto de partida para asumir lo que es un *personaje literario* lo constituye la observación de E. M. Forster (1927: 50), cuando compara al novelista con otros creadores artísticos (pintor, escultor, poeta o músico):

"El novelista, a diferencia de muchos de sus colegas, inventa una serie de masas de palabras que le describen a sí mismo en términos generales (en términos generales: las sutilezas vendrán más tarde), les da un nombre y un sexo, les asigna gestos plausibles y les hace hablar entre guiones y portarse, a veces, de una manera consecuyente. Estas masas de palabras son sus personajes".

Si los personajes literarios son *masas de palabras* y no personas biológicas, deben entenderse entonces en el contexto literario en el que existen. Y si en la novela se ha distinguido la *historia* y el *discurso*, habría que partir de esta dicotomía para ir entendiendo qué es el personaje.

Actor y personaje

La distinción establecida por Mieke Bal entre *actor* y *personaje* se refiere a los planos de la *historia* o *fábula* por un lado (en este terreno se sitúa el concepto de *actor*); y al de la *narración* o *discurso*, por otro (*personaje*).

Los *actores* son elementos de importancia en la selección de acontecimientos y en la formación de secuencias. Tienen, pues, una función y son *actores funcionales*, con un papel en la acción, en su relación con la secuencia de acontecimientos que causan o sufren. Si un actor no es funcional, es decir, no causa ni sufre acontecimientos funcionales, no tiene un papel en la *acción*; aunque puede ser índice expresivo de otras cosas. Por ejemplo, "*porteros y doncellas que abren la puerta principal en muchas novelas del XIX*" no son actores funcionales, pero son índice, quizá, de la estratificación social o de un uso específico del espacio ("*vigilan la frontera entre el interior y el exterior*") (M. Bal, 1985: 33). El *actor funcional* no tiene por qué ser forzosamente un ser antropomórfico, sino que puede ser un objeto (G. Prince 1987); ya que es un término amplio que unifica las "*diversas entidades actuantes [...]; un perro, una máquina podrían actuar al modo de actores*" (M. Bal, 1985: 87).

En el plano del *discurso*, de la organización en el texto de la *narración*, es donde se sitúa la categoría de *personaje*, que se acerca más a la idea tradicional de este concepto. Se trata del "*actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje*"; éste "*se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué*".

Conclusión y resumen:

"De momento aceptamos que un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa" (Bal, 1985: 87).

Las tipologías del personaje que T. Todorov llama *sustanciales* y *formales* aclaran, en nuestra opinión, los conceptos de *actor* y *personaje*.

Tipologías sustanciales

Se trata de tipologías que se refieren a la estructura del discurso. Antonio Garrido Domínguez (1993: 67) plantea igualmente lo problemático de la categoría del personaje.

"En sustancia, el personaje (o los personajes) determina la estructura del discurso narrativo. No se trata de un ser individual, sino de una función de la trama. Los actores son los que actúan en el discurso narrativo. El personaje es un concepto específico que se refiere a una red o estructura (que se actúa)".

Las más conocidas son las de A. J. Greimas. El primer tipo es el *actor principal*, la estructura del relato. El *actor auxiliar*, formado por el *Destinatario*, *Oponedor* y *Actuante* (Greimas, 1993: 94-100.)

En la tipología de Greimas, el actor principal es el que hacen falta para el cumplimiento del deseo y el propósito de los personajes. El actor auxiliar, formado por el destinatario, el oponedor y el actuante, es el que se opone al cumplimiento del deseo y el propósito de los personajes.

Tipologías formales

Son las que se refieren a la estructura del discurso. Todorov (1972: 289) las clasifica en:

- según cambio de estado
- según la importancia del papel en el relato
- según su condición de dominados o dominantes (actores o personajes); dominados o dominantes

Las tipologías formales de Todorov se refieren a la estructura del discurso.

La distinción de personajes *planos* y *redondos* se debe a E. M. Forster. Veamos sus explicaciones: "Los personajes planos se llamaban 'humores' en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad; cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere al círculo" (1927: 74). Por lo que respecta al personaje *redondo*, después de comentar numerosos ejemplos, dice: "La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida -de la vida en las páginas de un libro-. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra" (1927: 84).

Caracterización

Asunto importante en relación con el personaje es la forma en que se nos transmite, en el relato, la información referida al mismo, lo que A. Garrido Domínguez (1993: 88-91) llama *fuentes de información sobre el personaje*. Recurrimos una vez más a Todorov (1972: 291-292), quien habla del nombre del personaje como una primera manera de manifestarse. Además, pueden proporcionar información *directa* sobre el personaje: el narrador, el mismo personaje, otros personajes. El lector consigue información *indirecta* por las conclusiones a que le lleve la forma de actuar del personaje, o por la manera en que el personaje en cuestión percibe a los demás. Otro tipo de información para caracterizar al personaje se obtiene de la forma de vestir, hablar, un objeto o lugar donde vive, si siempre que aparece el personaje se le asocia a uno de estos rasgos, que entonces adquiere la condición de *emblema*.

En relación con la teoría del personaje hay que mencionar la teoría aristotélica sobre el *carácter* (*Poética*, 1448a, 1449b-1451b, 1454a,b), que ha sido comentada por A. Garrido Domínguez (1993: 78-79) o Gerald Prince (1987). Recuérdese, en el contexto de todo lo que se ha visto en este apartado, el interés que tiene la relación entre *personaje*, *carácter* y *acción* que establece Aristóteles: "Y los personaje son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones" (1450a).

IV. EL CUENTO

El cuento, forma que originariamente **se asocia al mundo de la épica**, como puede ilustrarse con los cuentos tradicionales, orales y folclóricos, es un subgénero que tiene caracteres bien distintos en su **forma literaria culta**, como pueden ilustrar las creaciones de Borges, de Cortázar o de García Márquez.

Si como **forma épica** tiene un **fondo antropológico y mítico** que no ha pasado desapercibido a los investigadores (véase, por ejemplo, Propp, 1946), como **narración literaria** necesita precisar sus límites respecto de la **narración o novela corta**.

El *cuento* (cómputo de hechos) como cuento literario, en el sentido de creación individual, no se configura con sus caracteres modernos, en España, hasta el siglo XIX. En todo lo anterior está muy patente su carácter oral, tradicional, anónimo, aunque se presente en colecciones o se integre en obras de otra clase. Por eso, Mariano Baquero Goyanes (1993: 109), a quien resumimos en este momento, escribe:

"C
lares tr
se com
vez, er
raria".

El interés del
todas partes-, y su
el nacimiento del

Son géneros
bres, poemas en p
Pardo Bazán). Res
argumentos. Hen

"E
por su m
sión má
cias de
exactam

El cuento tien
cuentemente, com
Teniendo en c
(1993: 139) es:

"El
especia
do apro
va próx
trata, p
matiz se
del cuen

Las dimension
entre dos grandes
No son pocas
el muestrario que
(1992: 40). Por su

"El
que se a
dor indi
o cosas
trama d
penso el
mente se

Como **texto na**
diadas en la novela
viene a ser una aut

Pero los elem
exactamente en el

Tipologías sustanciales

Se trata de tipologías que atienden al papel, a la función, del actor en la fábula. Antonio Garrido Domínguez (1993: 94), que sigue la distinción de T. Todorov, explica claramente el fundamento de estas tipologías sustanciales:

“En su interior [del relato] cada agente tiene asignado un papel (o papeles) determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa. Es importante señalar que no se alude aquí al personaje en cuanto ser individual y humano, dotado de un rostro y cualidades físicas y psicológicas, sino fundamentalmente a categorías abstractas que definen los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos. Se trata de los actantes o agentes en el sentido más general: cualquier realidad del texto narrativo -animada o inanimada, humana o animal- que asume un cometido específico en su interior. Los actantes, reducidos en cuanto al número, forman una red o estructura funcional y constituyen el modelo abstracto del relato (que se actualiza en las diferentes narraciones concretas)”.

Las más conocidas propuestas de esta clase son la de Vladimir Propp (1928) y la de A. J. Greimas. El primero distingue 31 *funciones* que aparecen en una sucesión lineal en la estructura del relato, pero que se reducen a 7 *esferas de acción*: **agresor, donante, auxiliar, princesa, mandante, héroe, falso héroe**. Greimas propone un modelo *actancial*, formado por la relación entre sí de seis *actantes*: *Sujeto, Objeto, Donador, Destinatario, Oponente, Ayudante*. (Todorov, 1972: 290-291; A. Garrido Domínguez, 1993: 94-100.)

En la teoría estructural, el personaje, antes que un “ser”, es un “participante”. Detengámonos algo en Greimas (1966: 263-293) y su teoría de los *actantes*. Según lo que hacen, los personajes participan en tres grandes *ejes semánticos* (**comunicación, deseo y prueba**); y, como **esta participación se ordena por parejas, el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática** (*sujeto/objeto, donador/destinatario, ayudante/opponente*) proyectada a lo largo del relato. Como el concepto de *actante* define una clase, puede llenarse con **actores diferentes**, movilizandos según **reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia**. Muy poco tiene que ver la psicología en esta concepción del personaje literario.

Tipologías formales

Son las que se basan en la observación, en el plano del discurso, de características formales para definir unos tipos de personajes, entendidos como seres antropomórficos. Todorov (1972: 289-290) hace los cuatro grupos siguientes:

- según cambien (*dinámicos*) o no (*estáticos*);
- según la importancia mayor (*héroes, protagonistas*) o menor (*secundarios*) de su papel en el relato;
- según su complejidad mayor (*redondos*) o menor (*planos*);
- dominados por la intriga (personaje al servicio de la acción: **novela de aventuras**); dominantes de la intriga (**novela psicológica**: la acción precisa e ilustra las cualidades del personaje).

ter. Veamos sus
glo XVII; unas
ura se constru-
factor en ellos,
Por lo que res-
dice: "La prue-
na manera con-
dondo, pero es
e la vida en las
binándolo con
y armoniza al

nos transmite,
ez (1993: 88-
nás a Todorov
ra manera de
personaje: el
ción indirecta
la manera en
para caracte-
r donde vive,
que entonces

oría aristotélica
comentada por
lese, en el con-
relación entre
aje son tales o
o. Así, pues, no
sa de las accio-

a, como puede
ero que tiene
ar las creacio-

a pasado desa-
arración lite-
a.

creación indi-
siglo XIX. En
unque se pre-
iano Baquero

"Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el siglo XIX, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria".

El interés del romanticismo por el cuento y leyendas tradicionales -se recopilan por todas partes-, y su gusto por lo legendario, fantástico y fabuloso en los temas, favorecen el nacimiento del cuento (Baquero, 1993: 115-116).

Son **géneros próximos** del cuento: *leyendas y tradiciones*, los *artículos de costumbres*, *poemas en prosa y novela corta* (o *cuento largo*, como lo llama a veces Emilia Pardo Bazán). Respecto de la *novela*, la brevedad del cuento condiciona la **índole de sus argumentos**. Henry Mérimée decía en 1925:

"El cuento y la novela corta buscan sus temas entre aquellos cuyas crisis, por su rapidez, exigen la brevedad; simplifican, condensan, proceden por omisión más bien que por desarrollo; proyectan su luz sobre algunas circunstancias de una situación, no constituyen ningún gran cuadro, sino una miniatura exactamente dibujada" (en Baquero, 1993: 131-132).

El cuento tiene algo de la **poesía lírica**: el tono, la génesis (de forma súbita, frecuentemente, como la poesía), sensaciones y sentimientos que despierta.

Teniendo en cuenta todo esto, la **definición** propuesta por Mariano Baquero Goyanes (1993: 139) es:

"El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apesador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento".

Las dimensiones del cuento parecen factor determinante de su carácter intermedio entre dos grandes géneros: el novelesco y el poético.

No son pocas las definiciones de cuento que se han propuesto, como puede verse en el muestrario que trae otro gran estudioso de este género, Enrique Anderson Imbert (1992: 40). Por su parte, él propone la siguiente:

"El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio".

Como **texto narrativo**, en el cuento pueden distinguirse las mismas categorías estudiadas en la novela; y así lo hace por extenso Enrique Anderson Imbert en su trabajo, que viene a ser una auténtica teoría de la narración también.

Pero los elementos de la narración novelesca no pueden cumplir la misma función exactamente en el cuento. En su técnica, por ejemplo, la descripción tiene que justificar-

La novela, y la ficción en general, tiene que incluir **enunciados forzosamente verídicos** y que por estar en la novela no van a dejar de ser verdaderos. Precisamente ese tipo de afirmaciones, que se sabe que corresponden a realidades objetivas, contribuyen a la sensación de verdad, a la verosimilitud imprescindible de toda ficción.

En la ficción, dice Genette, hay **islotos no ficcionales**, y los procedimientos son extremadamente complejos, pues el **"discurso de la ficción"** es "una amalgama más o menos homogeneizada de elementos heteroclitos tomados en préstamo en su mayor parte a la realidad" (1991: 60).

La **autobiografía** o la **biografía**, por ejemplo, aceptan un **compromiso con la verdad** que las diferencia de la literatura. Decir una falsedad en una autobiografía o una biografía puede tener **consecuencias externas** para el autor de tales obras; incluso con hechos que tengan que solucionarse en los tribunales. Sin embargo, en su **construcción** **verídica** no se diferencian de formas narrativas que sabemos que no cuentan una vida verdadera, propia o ajena, realmente ocurrida. Es importante el que la autobiografía y la biografía **acepten públicamente** el carácter de tal (en el título o subtítulo, por ejemplo; por aparecer en una colección consagrada a ese tipo de obras, por confesión pública del autor, etc.).

La calificación de alguna obra como **novela autobiográfica** o **biografía novelada** manifiesta claramente ese carácter ambiguo, indefinido, entre ficción y realidad verdadera.

La sensación de verdad, por la presencia de esos **islotos no ficcionales**, puede ser tan grande en una novela, que el autor piense que es necesario manifestar el carácter ficticio de su obra y evitar, de esa manera, complicaciones ante posibles demandas. Juan Goytisolo, por ejemplo, advierte al principio de su novela *Señas de identidad* (1966): "Los personajes y sucesos de esta novela son producto de la imaginación del autor. Sólo es real la geografía física, política y humana de los lugares en que se mueven".

Son frecuentes los casos de **obras escritas con voluntad no mimética** y que son consideradas **obras literarias**. En la historia de la literatura española se incluyen obras como las de Benito Jerónimo Feijoo (*Teatro crítico universal*) o Gaspar Melchor de Sade (*Informe sobre la ley agraria*), que no tienen carácter ficticio.

Hay **obras literarias** que adoptan la **forma de géneros no miméticos** (cartas, por ejemplo) pero que tienen una decidida voluntad ficticia (*novelas epistolares*, como la famosísima *Las amistades peligrosas* [1782] de Choderlos de Laclos).

Estos hechos justifican, pues, la atención a **formas que pueden presentarse como pragmáticamente literarias o no literarias**. En todas ellas hay una cualidad definitoria de la literatura: la **voluntad de forma, de estilo, de organización textual**.

2. Subgéneros no miméticos

Las formas no miméticas van desde el **diálogo** al **sermón**, pasando por la **miscelánea**, el **tratado**, la **glosa doctrinal**, el **ensayo** propiamente dicho, la **epístola**, las **memorias**, la **biografía** y **autobiografía**, y el **discurso**, por seguir la relación que hace Javier Calvo (1983: 126-129).

Rafael Lapesa (1964) habla de: **exposición didáctica, científica** (monografías, artículos, disertaciones, tratado-magistral, o elemental: eptome, manual, compendio, resumen, síntesis...); **ensayo literario** (dogmática, impresionista e histórica); **historia y subgéneros históricos** (biografía y autobiografía, memorias, diarios, epistolarios), periodismo.

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

Espectáculo

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

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

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

Elocución

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

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

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

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

d) Partes cuantitativas

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

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

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

El coro, hoy desconsiderado, debe ser considerado acción, según Aristóteles. El éxodo es una parte del coro.

e) Efecto psicológico

El efecto psicológico de la tragedia se trata en los comentarios, en un índice de Aristóteles se encuentra y en el libro VIII de la *Poética*.

El texto de la tragedia se relaciona con los efectos psicológicos de la edición de la tragedia.

f) Clases de tragedia

Cuatro son las clases de tragedia en su totalidad peripetasia. El libro no es legible en su totalidad (1455b-1456a).

Para la tragedia.

2. La comedia

La comedia, como la tragedia, es imitación. En efecto, imitación del vicio, y no del virtud.

Seguidamente explica la comedia como fealdad que no causa dolor y contrahecho sin dolor.

La comedia tiene un carácter más ligero que la tragedia.

En cuanto a la comedia, quien primero la presentó fue el poeta anaxágoras. El desarrollo de la comedia tomaba en la comedia terrena. Epicarmo destaca el carácter de la comedia. El argumento de la comedia se centra entre la fealdad y la virtud. Hay diferencias entre la comedia y la tragedia. Después de la comedia.