

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

GÉNEROS LITERARIOS

Kurt Spang



EDITORIAL
SÍNTESIS

GÉNEROS LITERARIOS

GÉNEROS LITERARIOS

Kurt Spang

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Director:
Miguel Ángel Garrido

Primera reimpresión: septiembre 1996
Segunda reimpresión: septiembre 2000

Diseño de cubierta: Juan José Vázquez

© Kurt Spang

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono 91 593 20 98
<http://www.sintesis.com>

ISBN: 84-7738-175-5
Depósito Legal: M-22.122-2000

Impreso en España - Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil, previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

ÍNDICE

Preliminar	7
------------------	---

TEORÍA DE LOS GÉNEROS

Capítulo 1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Observaciones previas	13
1.2. Niveles de abstracción y enfoques del género	15
1.2.1. <i>Los inventarios de géneros</i> , 16.	
1.3. Acepciones del término «género»	17
1.4. Género literario y concepto de literatura	18
1.5. Género literario y creación artística	21
1.6. La finalidad de los estudios de los géneros	22
1.7. Intentos de definición	23
1.7.1. <i>Deslinde de términos y conceptos</i> , 23; <i>Las formas básicas de presentación literaria</i> , 24; 1.7.2. <i>Narrativa, dramática, lírica ¿y algo más?</i> , 26; <i>¿Género didáctico?</i> , 27; 1.7.3. <i>¿Qué es un género literario?</i> , 28; A) <i>Cuestión previa: ¿qué es un texto?</i> , 29; B) <i>¿Qué es un género literario?</i> , 31; <i>Criterios para una definición de los géneros literarios</i> , 31; <i>Criterios cuantitativos</i> , 32; <i>Criterios lingüístico-enunciativos</i> , 32; <i>Rasgos métricos</i> , 33; <i>Rasgos estilísticos</i> , 33; <i>Funciones lingüísticas y registros</i> , 34; <i>Rasgos enunciativos</i> , 35; <i>Criterios temáticos</i> , 36; <i>Criterios históricos y sociológicos</i> , 37; <i>El origen de los géneros</i> , 39.	
1.8. Resumen	40

LOS GÉNEROS LITERARIOS

Capítulo 2. LOS GÉNEROS LITERARIOS	45
2.1. Las formas simples	45
2.1.1. <i>¿Qué es una forma simple?</i> , 46; 2.1.2. <i>Tres tipos de formas simples</i> , 46; 2.1.3. <i>Repertorio de algunas formas simples</i> , 48; <i>Caso</i> , 48; <i>Chiste</i> , 48; <i>Cuento de hadas</i> , 49; <i>Dicho</i> , 51; <i>Enigma</i> , 53; <i>Leyenda, vita</i> , 54; <i>Memorable</i> , 55; <i>Mito</i> , 56; <i>Parábola</i> , 56; <i>Saga</i> , 57.	

2.2. Géneros líricos	57
2.2.1. <i>Introducción en la lírica</i> , 57; 2.2.2. <i>Diez rasgos fundamentales de lo lírico</i> , 58; 2.2.3. <i>Dos tipos de lírica</i> , 62; <i>La lírica cancioneril y sociable</i> , 62; <i>La lírica monológica e intimista</i> , 63; 2.2.4. <i>Repertorio de géneros líricos</i> , 65; <i>Aforismo</i> , 65; <i>Canción</i> , 68; <i>Égloga</i> , 74; <i>Elegía</i> , 78; <i>Epigrama</i> , 82; <i>Himno</i> , 85; <i>Oda</i> , 88; <i>Poema escénico</i> , 93; <i>Soneto</i> , 99.	
2.3. Géneros narrativos	104
2.3.1. <i>Deslinde de lo narrativo</i> , 104; 2.3.2. <i>Géneros mayores y menores</i> , 106; <i>Los géneros narrativos mayores o extensos</i> , 106; <i>Los géneros narrativos menores o breves</i> , 108; 2.3.3. <i>Repertorio de géneros narrativos</i> , 110; <i>Cuento</i> , 110; <i>Fábula</i> , 112; <i>Epopéya</i> , 115; <i>Novela</i> , 121; <i>Romance</i> , 130.	
2.4. Géneros dramáticos	132
2.4.1. <i>Caracterización de lo dramático</i> , 132; 2.4.2. <i>Aproximación a lo trágico</i> , 135; <i>La culpabilidad inocente: el destino inextricable y lo sobrenatural</i> , 136; <i>El dilema de la culpabilidad ineludible</i> , 136; <i>Las muertes trágicas</i> , 137; <i>Lo trágico cristiano o la tragicidad parcial</i> , 138; <i>Tragicidad radical y tragicidad episódica</i> , 138; <i>Lo trágico marxista</i> , 139; <i>Lo trágico absurdo</i> , 140; 2.4.3. <i>Aproximación a lo cómico</i> , 141; <i>Lo cómico y la risa</i> , 141; <i>Lo cómico</i> , 142; <i>La inocuidad de la situación cómica</i> , 143; <i>La estética de lo cómico</i> , 143; <i>Resumen</i> , 144; 2.4.4. <i>Repertorio de géneros dramáticos</i> , 144; <i>Auto sacramental</i> , 145; <i>Comedia y tragedia</i> , 151; <i>Entremés</i> , 158; <i>Farsa</i> , 162; <i>Loa</i> , 167; <i>Sainete</i> , 171; <i>Tragedia. Tragicomedia</i> , 176; 2.4.5. <i>Excursus: tres formas teatrales híbridas</i> , 181; <i>Commedia dell'arte</i> , 182; <i>El teatro épico</i> , 188; <i>Teatro del absurdo</i> , 194.	
Bibliografía	199

Preliminar

El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado.

Tzvetan Todorov

Escribir hoy en día un libro sobre géneros literarios es una empresa ardua y atrevida por varias razones. Ante todo, porque todavía ni siquiera existe unanimidad sobre lo que es un género literario, y, tal como van las cosas, probablemente nunca existirá. Una de las consecuencias inmediatas de esta indecisión definitoria es la falta de estudios monográficos, y si los hay, obviamente, parten de presupuestos básicos de muy diversa índole. Un problema engorroso para el estudioso de los géneros es el número casi inabarcable de géneros, subgéneros y subdivisiones de éstos y, a veces, la diversidad de designaciones para el mismo fenómeno. De modo que resulta casi inevitable que el lector descubra lagunas, debidas, en parte también, al marco impuesto por la colección misma y, en la mayor parte, a mi ignorancia.

Se añade la dificultad de que la mayoría de los géneros gozan de una envidiable salud, algunos tienen varios siglos a sus espaldas y por tanto han ido modificándose y adaptándose a las necesidades de cada época, pero creando también problemas adicionales para el estudioso.

Con estos presupuestos se entiende perfectamente por qué hasta la fecha no se ha abordado el intento de una primera preparación del terreno; pido clemencia, desde ahora, por las imperfecciones y las deficiencias que pueda tener este libro.

El estudio está dividido en tres partes mayores:

La primera parte comprende la introducción, donde se pretende dar una sinopsis del estado de la cuestión y de las dificultades con las que tropieza el estudioso de los géneros, y termina con un intento de definición del género que también se aplicará en la parte siguiente.

La segunda parte o parte central, consiste en una descripción sucinta de los géneros literarios más importantes y se divide, a su vez, en cuatro capítulos:

- 1.º las formas simples;
- 2.º los géneros líricos;
- 3.º los géneros narrativos;
- 4.º los géneros dramáticos.

A esta última parte se añade una breve digresión sobre tres formas dramático-teatrales específicas que no entran exactamente en el esquema genérico, son: la *commedia dell'arte*, el teatro épico y el teatro del absurdo.

Dentro de cada capítulo el principio de ordenación es el alfabético y cada uno de los géneros se trata, aunque no siempre con rigor mecánico, siguiendo el mismo módulo, es decir,

- breve reseña del término con el que se designa;
- el origen y la evolución del género;
- un intento de definición;
- repaso de los aspectos formales destacados;
- la temática predominante;
- las funciones de este género;

En algunos casos el módulo se modifica si lo exigen las particularidades del género. Los géneros líricos van acompañados de uno o dos ejemplos. Por razones obvias se omitieron los ejemplos de los géneros narrativos y dramáticos. No se pudo transcribir una epopeya, una novela o una tragedia enteras. Sin embargo, en cada uno de estos casos he procurado mencionar autores y obras modélicos que pueden servir de referencia.

La tercera parte del libro reúne toda la bibliografía mencionada en los diversos capítulos y para cada uno de los géneros. Se divide en dos partes: la primera contiene los estudios de teoría de los géneros y la segunda los estudios monográficos sobre los diversos géneros.

La ordenación alfabética de los capítulos dedicados a los géneros hace prescindible un índice de géneros. El índice general al principio del libro servirá en este caso también de índice de materias, dado que cada uno de los géneros tratados aparecerá allí también en el orden alfabético.

El lector se dará cuenta de que muchos de los géneros precisarían de un tratamiento mucho más detallado, sobre todo en cuanto a los numerosos subgéneros que han ido surgiendo a lo largo del tiempo, ante todo, los subgéneros de la comedia áurea. Como tantos otros aspectos queda sin contemplar también el problema de los géneros no literarios y paraliterarios como diversos tipos de ensayo o diálogos, labor que me reservo para otro momento.

No quisiera terminar sin agradecer a la Editorial Síntesis y a Miguel-Ángel Garrido el encargo de este libro, a la señorita Rosa Mary Pino su valiosa ayuda durante la elaboración del trabajo y al señor Juan Manuel Escudero la paciente lectura del manuscrito.

Kurt Spang

Teoría de los géneros

1.

INTRODUCCIÓN

1.1. Observaciones previas

Si los estudiosos de los géneros literarios coinciden en pocos ámbitos, se observa, sin embargo, una inusitada unanimidad en cuanto a la afirmación de la complejidad de esta disciplina y de los muchos cabos todavía por atar o; en términos más pesimistas, es el ámbito de mayor confusión.

No se debe ocultar, en este orden de ideas, que además y previamente a todos los problemas relacionados con los géneros, se deberían aclarar cuestiones más generales y de más transcendencia, como la del concepto de literatura que se aplica y de la naturaleza del texto en general, dado que estas decisiones preliminares influyen grandemente en la forma de abordar y de resolver la problemática genérica.

Naturalmente, el marco propuesto para este libro no permite remontarse a dilucidaciones muy detalladas puesto que requerirían un volumen aparte y que además han hecho correr ya ríos de tinta desde Aristóteles hasta acá. Sin embargo, no vamos a poder evitar algunas puntualizaciones. Como mera orientación: limitaré el campo de investigación a lo que suele abarcar el término un tanto anticuado, pero por ello no insertable, de *bellas letras*, es decir, el de la literatura ficcional en un sentido muy amplio y escrita con el afán de crear belleza. Más tarde entraremos en más detalles. Es obvio que con esta

decisión se excluye de nuestras consideraciones un número de formas textuales que en otros estudios pueden figurar como géneros literarios.

No voy a poder entrar en detenidas disquisiciones acerca de las teorías maximalistas que atribuyen categoría literaria a *todo* lo compuesto por letras, es decir, a toda manifestación verbal, ni da mucho de sí la afirmación de los minimalistas que sólo otorgan derecho de ciudadanía literaria a las grandes obras, supuestamente modélicas, de la literatura universal; ni tocaré las distinciones entre literatura «alta» y «baja», dado que a efectos genéricos son de importancia secundaria. Tendremos ocasión de ponderar si la llamada literatura didáctica, ensayística y otras variantes entran o no en nuestras consideraciones.

Que conste desde el principio que la actitud fundamental que subyace a este estudio es predominantemente descriptiva y sistematizadora y no valorativa. Es decir, intentaré ordenar y agrupar la selvática floración de diversas formas literarias y sus definiciones y de aclarar, en la medida de lo posible, la no menos selvática terminología que se está manejando en diversos y dispersos estudios al respecto. No se trata de atribuir un valor artístico mayor o menor a uno u otro género; en principio se debe admitir que cada uno puede realizarse, según el genio creativo de su cultivador, con la perfección propia.

No ignoro el peligro de unas conclusiones «circulares» en el sentido de que se toman como base textos comúnmente designados como novela, tragedia o himno y a partir de este «corpus» se deducen las normas y los rasgos definitorios del género. No es menos arriesgado el procedimiento que se fía de las «autoridades» y copia fielmente las definiciones. El problema del corpus que sirve de base para las investigaciones genéricas tampoco es fácil de resolver, dado que su constitución presupone unos criterios previos que permiten agrupar las diversas obras. Salta a la vista que uno no se escapa fácilmente de los prejuicios, máxime porque con ello ya se llega al dilema de la gallina y de los huevos.

1.2. Niveles de abstracción y enfoques del género

Uno de los aspectos que precisan de una aclaración urgente antes de entrar en materia, es la delimitación de los niveles de abstracción del *corpus* que constituye nuestro campo de trabajo y el deslinde de los posibles enfoques de la problemática que nos ocupa. Nos da una pista St. Skwarczynska que distingue entre *objetos genéricos* como entidades objetivas, *conceptos genéricos* como productos de un proceso de conocimiento y finalmente, *nombres genéricos* como designaciones de objetos y conceptos (Skwarczynska: 1966). Si digo *corpus*, me refiero predominantemente a las formas literarias que se observan en la literatura europea moderna y contemporánea, con alguna tímida incursión en aquellas formas que tienen una longevidad más allá de los límites de la modernidad, como la epopeya, la tragedia, la elegía, por citar algunas muestras.

Resultará más fácil abarcar el polifacético cúmulo de fenómenos y formas si diferenciamos cinco niveles distintos de observación y de abstracción. Son los siguientes, procediendo del más general al más concreto:

- 1) las manifestaciones verbales en general;
- 2) la literatura en su totalidad (según la amplitud de enfoque: la literatura española, la occidental o la universal que naturalmente también tienen sus géneros no habituales en las occidentales);
- 3) la forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte (en este caso: la narrativa);
- 4) el posible grupo al que pertenece (la novela);
- 5) la obra literaria individual (p.ej. *Cinco horas con Mario*)

Los dos niveles que aquí nos ocuparán casi exclusivamente y que son los específicos de los estudios genéricos son el nivel 2 y 3, es decir, los posibles grupos en los que se pueden clasificar las obras literarias y las formas de presentación básicas; en estos habrá que indagar con más detalle, aunque de vez en cuando será imprescindible una ojeada a los demás niveles.

En cuanto a posibles enfoques de la materia, se ofrecen

fundamentalmente cuatro ámbitos de investigación prometedores, a saber:

- 1) el enfoque específico,
- 2) el clasificador,
- 3) el histórico y
- 4) el funcional.

Como siempre, es útil diferenciar, pero peligroso separar, probablemente ninguno de los cuatro aspectos pueda estudiarse prescindiendo de los demás. Observamos esta interrelación ya en la primera reflexión sobre los géneros, la *Poética* aristotélica, dado que al lado de unas consideraciones acerca de la naturaleza y diferenciación de la tragedia, la comedia y la epopeya (enfoque ontológico), el Estagirita rastrea la evolución de estos géneros hasta el momento en el que escribe su estudio (enfoque histórico) y se detiene en una ponderación de los efectos catárticos de la tragedia y la literatura en general (enfoque funcional), (Garrido: 1988; Vogt: 1971).

1.2.1. Los inventarios de géneros

Las preocupaciones clasificadoras y los inventarios constituyen la primera empresa en el ámbito de los estudios genéricos; la reflexión sistemática sobre la naturaleza ontológica de los géneros tarda en practicarse con rigor científico hasta nuestro siglo. En realidad, el enfoque histórico puede tener, como explicita J. M. Schaeffer (Schaeffer: 1988, 155ss) dos aspectos distintos pero complementarios;

- el primero, y más obvio, considera el género como categoría de una clasificación retrospectiva, por así decir «aposteriorística», que estudia la evolución de una determinada serie (t^{-n}), de textos escritos hasta una determinada fecha (Schaeffer: 1988, 172).
- el segundo enfoque, en cambio, es prospectivo y considera el género como base de modelos futuros todavía no realizados (t^{+n}), antiguamente en el sentido de una preceptiva normativa, actualmente en el de una especulación

teórica. Con otras palabras, el enfoque histórico tiende a practicar dos facetas: la de la retrospectión hacia el pasado y la de una posible anticipación de la evolución en el futuro.

De todas formas, puede ser útil pararse un momento a reflexionar sobre la inabarcable multitud de obras literarias que se han producido y que van a surgir todavía, para hacerce una idea de la dificultad que aguarda al estudioso de los géneros a la hora de intentar establecer clasificaciones y definiciones sólo del material ya existente. Se añade otra dificultad nada despreciable y relacionada con la larguísima tradición literaria occidental, a saber, el hecho de que un número considerable de géneros se practica —a veces con designaciones distintas— desde hace siglos y milenios; basta pensar en la tragedia, la elegía, la oda, o, sin ir tan lejos, la novela y el cuento cuyo polifacetismo ya constituye un problema aparte. Es natural que tan largo cultivo traiga consigo unas modificaciones de forma, contenido y/o de nombre y una evolución que dificultan notablemente la labor de definición, también por la casi inabarcable variedad de obras que llevan la misma etiqueta genérica.

También el estudio de la funcionalidad posee dos facetas distintas: por un lado, se intenta averiguar la función que desempeñan los propios géneros y los textos en los que se plasman y, por otro, la funcionalidad de los estudios genéricos en sí. Ambas consideraciones se ocupan, por tanto, de dimensiones pragmáticas; tendremos ocasión de volver sobre estas cuestiones.

1.3. Acepciones del término «género»

Una ya tradicional y muy obstinada confusión terminológica, originada probablemente por la tendencia temprana al mero inventario sin indagaciones ontológicas, es el causante de la utilización del marbete «género» tanto para los fenómenos que se observan en el nivel de abstracción que llamamos formas de presentación literarias o géneros teóricos (nivel 3), es decir, la narrativa, la dramática y la lírica, como también a las posibles subdivisiones de estas formas en el nivel de los grupos

(nivel 2), por ejemplo, la novela, la comedia, la elegía, etc. Es más, se llaman igualmente géneros —añadiéndoles un especificativo— las subdivisiones de estos últimos fenómenos, de modo que se habla de novela policíaca, de comedia de capa y espada, del soneto amoroso, etc. y, finalmente, distinciones genéricas que obedecen a otros criterios, como por ejemplo, la procedencia social tal como lo observamos en etiquetas del tipo novela cortesana, bucólica, drama burgués, etc.

Ocurre lo mismo que en las jerarquizaciones introducidas en estudios de otras disciplinas, sobre todo en la biología. Ya en Grecia el género (*genos*) es superior a la especie (*eidos*), pero la especie, a su vez, puede convertirse en género si se continúa jerarquizando, estableciendo más subdivisiones; baste considerar las taxonomías biológicas a las que nos acostumbró Carl von Linné, del tipo: seres vivos, animales, vertebrados, mamíferos, etc. El anterior siempre puede ser género respecto del siguiente que será una especie, aunque luego se designen con voces distintas para evitar la confusión.

Sin embargo, se debe tener presente que en el fondo, la cuestión terminológica es de segundo orden; lo que importa es la distinción y claridad de los conceptos y niveles que se contemplan. La confusión surge si la misma voz designa realidades distintas o si, al contrario, la misma realidad se caracteriza con etiquetas distintas. El término «género» será para nosotros el marbete que aplicamos al nivel 2, es decir, el de los grupos de obras, ateniéndonos así al uso y al concepto, más frecuentes y convencionales. Evidentemente caben otras soluciones y se practican, como por ejemplo la de usar género para el nivel 3, el de la famosa tríade de lírica, narrativa y dramática y subgénero para los grupos y subdivisiones de estos tres.

1.4. Género literario y concepto de literatura

Aunque el marco de este libro no permite tratar, ni someramente, el espinoso tema de la definición de la literatura, no se puede eludir el hecho de que según el concepto de literatura que se aplique, la definición del género y su número variará considerablemente. Baste plantear aquí dos actitudes extremas: si el «generólogo» parte del presupuesto de que literatura es

todo lo escrito, es decir, si es adepto de la actitud maximalista, la cantidad de posibles géneros aumenta notablemente, dado que, de esta forma, el contrato de compra-venta, el artículo periodístico y las tragedias de Sófocles, todos serán indistintamente géneros literarios.

Una variante de esta actitud maximalista se observa en el planteamiento crociano, quien sostiene que cada obra literaria es radicalmente única e irrepetible y, por lo tanto, inclasificable. Este raciocinio le lleva a la negación de los géneros como concepto artístico-literario. A lo sumo tiene según él una utilidad didáctica para el historiador de la literatura (Croce: 1902/1926). Evidentemente, Croce separa y absolutiza la unicidad artística y estética indiscutible de cada obra de arte y no admite los múltiples rasgos que cada obra literaria forzosamente tiene en común con otras ya por la finitud natural de las posibilidades expresivas —el lenguaje tiene sus limitaciones e implica por tanto repeticiones— y el hecho de que nada se crea *ex nihilo*, es decir, toda obra humana radica en la realidad existente y en la historia y por tanto en plasmaciones anteriores que ya constituyen el primer rasgo común entre muchos otros. Veremos más detalles a continuación.

6 Pero la cosa es más sutil; las definiciones más corrientes de la literatura en la actualidad se basan casi exclusivamente en conceptos formales como la densidad estructural y estilística, es decir, basta que un texto tenga una estructura compleja y esté lingüísticamente elaborado para clasificarlo como literario. Evidentemente la literatura es un arte verbal y es de suma importancia su perfección lingüística; sin embargo —y ya entramos en una postura personal— existen innumerables textos cuya estructuración y elaboración lingüística son impecables sin que por ello sean textos literarios. La literariedad se basa —además de en la perfección verbal y la complejidad de contenido— en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada, por mínima que sea esta ficcionalización. No es el cometido de la obra literaria ser fiel reflejo de la realidad externa y real —para eso existen otras disciplinas más adecuadas y competentes— sino la interpretación del hombre y del mundo basándose en la invención y plasmación estética de un mundo posible, que puede empezar con el hecho de llamar Vetusta a Oviedo y terminar con la configuración del País de las Maravillas. Sin

embargo, tampoco faltan autores que defienden la existencia de obras y géneros literarios no ficcionales (Hermans: 1971). Dicho sea de paso: a pesar de todo, cualquier mundo inventado, por muy fantástico que sea, no pierde nunca totalmente la vinculación con el existente, porque de otra forma sería incomprendible. Ni que decir tiene que interpretación del mundo se debe entender en el sentido más lato, puesto que no solamente se concibe como intento de comprender la realidad, sino también como propósito de actuación sobre la realidad. La literatura, como todo arte, aumenta el ser, y por tanto, es creación en un sentido estricto.

Ahora bien, los diálogos platónicos ¿no son también ficticios y no se manifiesta en ellos igualmente un afán estético? Es evidente que la casa del saber humano como la de la literatura es grandísima y siempre habrá casos límite, en los que la atribución a la literatura o la exclusión de ella resultará problemática incluso si en cada caso la definición de la literatura ya se halla restringida por criterios como el de la ficcionalidad y la complejidad temática. Es más, la realidad «literaria» es, si se me permite la imagen, la de la casa común de los saberes y la posterior emancipación y emigración de las diversas disciplinas. La conciencia del saber uno era muy arraigada y, se tardó bastante en descubrir la identidad diversa de las manifestaciones culturales y, más aún, la particularidad de la literatura como hecho ficcional y estético.

Introducir el concepto de la intencionalidad no resulta siempre muy operativo ni coherente, dado que en no pocos textos, ni nos consta ni existe la posibilidad de averiguarla. Sin embargo, por lo menos en algunos casos se nos revela muy poco problemático, detectar una intención no literaria. La finalidad de los diálogos platónicos no es la creación de un mundo ficcional, ni la elaboración estética del texto, sino la dilucidación de una problemática filosófica. Estoy convencido de que en sus diálogos Platón no quiso hacer literatura en el sentido que aplicamos aquí y ahora al concepto; tampoco quiso hacerla Fray Luis de León al escribir *Los nombres de Cristo*, ni Santa Teresa al concebir su *Castillo interior* ni Ortega y Gasset al idear *La deshumanización del arte* (Cuevas García: 1981, 82-109).

Eso no impide que se designen e investiguen el diálogo

filosófico o el ensayo como géneros no literarios con todos los honores, porque en España los cultivadores dotados forman legión. Lo que quisiera evitar es la confusión en un nivel superior, en el de literatura y no literatura. Y con ello se toca solamente un caso de los varios que existen; a veces incluso la atribución a la literatura varía en el mismo género como ocurre por ejemplo con la autobiografía que puede ser documental y real, pero también ficticia y literaria. *El Lazarillo de Tormes* es tan autobiografía como *La arboleda perdida* albertiana; sin embargo, la primera es literaria y la segunda, documental, distinción que no quita valor ni a una ni a otra, pero muy probablemente aclare los conceptos y facilite las distinciones. (Romera Castillo: 1981, 13-56).

1.5. Género literario y creación artística

Es lógico que la actitud que asumen ante la creación los artistas en general y los literatos en particular también influye en la concepción del género, en su evolución y la posible rigidez o flexibilidad de su estructura. Si tenemos en cuenta la concepción de la creación literaria, digamos, antes del s. XVIII, más precisamente antes del Romanticismo, nos hallamos ante una actitud casi siempre estrictamente preceptista, normativa y conservadora, en la cual el respeto de las reglas, la obediencia e imitación de los modelos y autores establecidos eran indiscutibles y vinculantes. Consecuencia lógica de esta actitud es la conservación y durabilidad de las formas convencionales, el escaso afán innovador; sin que ello impida la individualidad inconfundible de las obras, sólo que se manifestaba en otros aspectos (Díez Taboada: 1965).

En cambio, a partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora casi diametralmente opuesta, en la que se eleva a objetivo primordial la capacidad innovadora del artista, un afán que tiene naturalmente también sus repercusiones en el ámbito de los géneros. Si antes se ambicionaba el seguimiento fiel de la autoridad de preceptores y autores y por tanto de la creación «a la manera de...» ahora, la originalidad, el ser precisamente distinto a los demás, es el *summum* de las aspiraciones artísticas. En la actitud primera subyace, dicho sea de

paso, una confianza en el orden establecido del universo, confianza que precisamente empieza a tambalearse con el advenimiento de los románticos.

Esta circunstancia hace que el panorama de los estudios generológicos se vuelve aún más sombrío, dado que proliferan los géneros nuevos y variaciones innúmeras de los existentes. Una historia de los géneros debe tener en cuenta esta especie de cisma y radical cambio de actitud en la concepción de la creación artística.

1.6. La finalidad de los estudios de los géneros

En algunos casos podría surgir la impresión de que los estudios generológicos se realicen por un mero afán acumulador y clasificador que de por sí no deja de ser loable y necesario y que, además, corresponde a uno de los móviles científicos más poderosos (Díez Taboada: 1965, 11-20), pero existe una finalidad más provechosa aún, que es el suministro de un valiosísimo instrumental interpretativo irrenunciable para el filólogo y cualquier interesado. Lo expresa M. A. Garrido con palabras definitivas:

«La riqueza de contenido, la perfección de la expresión (esto es, las formas estilísticas del género) serán las bases de la calificación del valor estético de la obra, de la consideración del genio. (...)

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltarán sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.

Por otra parte, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia. ¿Cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras? ¿Cuáles son los temas que pueden ser tratados en una determinada estructura o

cuáles aquellos que, de hecho, no se han intentado nunca o sus intentos han resultado fallidos? (...)

Parece que no debe haber duda acerca de que el estudio de los géneros literarios es una encrucijada privilegiada para otear los principales problemas de la teoría de la literatura atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social» (Garrido: 1988, 25-25).

1.7. Intentos de definición

1.7.1. Deslinde de términos y conceptos

Porque la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podrían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabasen de pronto y no volvieran a florecer.

L. Marechal, *Adán Buenosayres*

El lector se preguntará ¿qué tiene que ver la rosa evocada por Leopoldo Marechal en el lema citado con los géneros literarios? Sin embargo, el parecido entre esta rosa ficticia, plurivalente y el fenómeno que nos ocupa no es tan lejano como lo parece a primera vista. Porque nos debemos preguntar: ¿Qué naturaleza atribuimos al género literario? ¿Es flor o es rosa, es decir, el género representa un concepto más amplio como el de la flor o es una posible subdivisión, la rosa? ¿Tiene las particularidades de la rosa del fragmento marechaliano, de un ente pensado y ficticio que sólo existe en la mente de su inventor o se materializa en obras concretas? ¿Es como la quintaesencia de todos los textos que puedan crearse como pertenecientes a este género? ¿Es un concepto perenne e invariable, o cabe suponer que evoluciona? ¿Existe la plasmación perfecta y definitiva o es una estructura en constante evolución protéica?

Tantas preguntas, tantas incógnitas. Empecemos con la primera problemática, ya aludida más arriba. ¿Qué nivel de abstracción concedemos a la etiqueta «género»?

Las formas básicas de presentación literaria

Las soluciones que se encontraron para evitar la confusión terminológica, en el ámbito de los géneros literarios, tienden, en la mayoría de los casos, a rebautizar el nivel 3, es decir, el nivel de lo que etiquetamos con «formas básicas de presentación literaria». Denominador común de las aseveraciones a este respecto es el postulado de unas invariantes ahistóricas en el ámbito de la creación literaria o incluso en ámbitos afines y más alejados; unas constantes que formarían precisamente la base de los géneros históricos variables. Para Goethe estas invariantes son las «formas naturales» (*Naturformen*) de la expresión literaria. Afirma que el alemán posee para el conjunto existencial de un ser real la palabra configuración (*Gestalt*). Abstrae con esta expresión de lo alterable, supone que con ello se constata lo coherente, lo acabado y fijado en sus características (Jolles: 1968, 6 y Petsch: 1933).

También para Emil Staiger, uno de los clásicos de la teoría de los géneros, existen invariantes más allá de las formas genéricas; él los llama «conceptos fundamentales de poética» (Staiger: 1946), son tan fundamentales que se pueden equiparar, según el estudioso suizo, a predisposiciones antropológicas:

«la pregunta por la esencia de los conceptos genéricos conduce por su propia dinámica a la pregunta por la esencia del hombre. Así la poética fundamental se convierte en contribución de la ciencia de la literatura a la antropología filosófica» (Staiger: 1946,10).

Porque, por de pronto, la idea de lo lírico o lo dramático no está vinculada ineludiblemente a la literatura, puede surgir —según él— incluso al contemplar un paisaje, en el primer caso, o presenciando una riña, en el segundo. Ello equivale a la premisa de que existen hombres líricos, dramáticos y narrativos, o épicos, empleando la voz staigeriana. No obstante, las implicaciones antropológicas se reflejan en aspectos estilísticos de las obras, como nos hace ver el autor al poner a los tres capítulos de su estudio los títulos: «estilo lírico: recuerdo; estilo épico: representación y estilo dramático: tensión» (Staiger: 1946, 11, 61, 102) indicando a la vez los rasgos carac-

terísticos antropológicos de cada una de las actitudes fundamentales.

Muy cerca de Staiger se sitúa Wolfgang Kayser en su también clásico estudio *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Kayser: 1961, cap. 10); él utiliza el término «actitudes fundamentales» para designar esta misma realidad. Tampoco intenta la cuadratura del círculo de una imposible clasificación de todas las muestras literarias y busca una aclaración de la esencia de lo dramático, lo narrativo y lo lírico, como actitudes y manifestaciones, por así decir, supragenéricas, en el sentido de que lo lírico puede aparecer en lo narrativo o elementos dramáticos en la narrativa, etc. Sus subdivisiones quizá no sean de las más afortunadas y han suscitado algunas críticas (Hempfer: 1973, 167-169).

Una de las aportaciones originales de la última década ha sido la de G. Genette con el concepto de la «architextualidad» (Genette: 1979) que amplía las propuestas de su artículo anterior: «Genres, types, modes» (Genette: 1977, 389-421). Parte de la idea muy genettiana de la *hipertextualidad*, término con el que designa todas las relaciones explícitas que pueda haber entre las obras literarias y la extiende al ámbito de los géneros en el que las relaciones resultan mucho menos estrechas y visibles, es decir, implícitas, en el sentido de nociones de los determinados géneros que se heredan en el contexto diacrónico y sincrónico para formar una especie de «algoritmo textual», una acumulación de pautas y expectativas con claras implicaciones históricas. Para Austin Warren el género no existe «como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como existe una institución. Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a instituciones para luego reformarlas» (Wellek y Warren: 1969, 271-272). A continuación explicita: «La teoría de los géneros literarios es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias.»

Un poco más adelante los llama «géneros fundamentales», para pasar luego a sus «subdivisiones». Se da cuenta de la doble utilización confundiente de la misma voz sin resolverla.

Dado que nos limitamos aquí a los géneros literarios y que el concepto de literatura que aplicamos es un tanto restringido, no resultará de gran utilidad para nuestros quehaceres —por incluir todo tipo de formas lingüísticas— la introducción de los términos «especie o tipo de texto» (*Textsorte*), de origen alemán y basados predominantemente en estudios de la lingüística de texto; son demasiado generales y consideran casi exclusivamente los factores constitutivos de la textualidad, sin especificar en qué consiste la literariedad de los textos literarios. Volveremos a hablar del asunto un poco más adelante.

Podemos concluir, por tanto, que en los estudios al respecto se observa la conciencia de la doble utilización del término género, pero también la de los dos niveles que deben considerarse y distinguirse a la hora de abordar la problemática genérica. El nivel que llamamos con una voz un tanto rimbombante «formas fundamentales de presentación literaria» recibe, según diversos autores, distintas designaciones como «formas naturales», «conceptos fundamentales», «actitudes fundamentales», «géneros fundamentales», «formas de presentación literaria», «macrogéneros» o simplemente «géneros».

A pesar de esta situación babilónica ha quedado claro que la voz es lo de menos con tal de que quede patente la diversidad de los niveles y de que no se emplee el mismo término para dos realidades. No sin motivo se emplea el plural al hablar de este nivel y allí reside —una vez admitida la existencia de los géneros literarios— otro de los problemas que debemos tocar por lo menos superficialmente, a saber, el número de los géneros.

1.7.2. *Narrativa, dramática, lírica, ¿y algo más?*

La problemática de la tríada de formas de presentación básicas también ha hecho correr mucha tinta y sembrado mucha confusión porque los criterios de determinación del número no han sido siempre los mismos; unas veces se utilizan criterios de discurso (relato - actuación) otras veces aspectos contenidistas (mímesis - diégesis) y otras funcionales (*catarsis, docere - movere - delectare*). De este modo, unas veces el sistema resultante es diádico, otras triádico o incluso de cuatro o más tipos.

Cierta tradición de estudios de los géneros atribuye, sin fundamento, a Platón (Libro III, *República*) el origen de la división de los géneros en narrativa (épica), dramática y lírica que luego se habría desarrollado en y después del Renacimiento. Se mantiene a pesar de muchos altibajos, modificaciones y polémicas hasta nuestros días. En la mayoría de los trabajos la tripartición de los géneros, o formas básicas, se da por natural, otros estudiosos se consideran obligados a justificar la tríada (Lockemann: 1973; Hamburger: 1968) y un tercer grupo reducido o bien aboga por una reducción (Bonnet: 1951) o bien por una ampliación del número de formas básicas (Ruttkowski: 1968; Stempel: 1972). No podemos indagar en la argumentación de unos y otros; parece ser que la tripartición no carece del todo de justificación si se contempla el *corpus* de las obras literarias existentes. Naturalmente, a la hora de la división tampoco deja de influir el concepto de literatura. Si unos incluyen, por ejemplo, la llamada literatura didáctica como cuarto género o cuarta forma fundamental, es porque para ellos basta con que un texto verbal manifieste una elaboración cuidadosa del material lingüístico para adquirir derecho de ciudadanía entre los géneros literarios.

¿Género didáctico?

La ampliación más frecuente se realiza precisamente a través de la introducción de este género didáctico. Con este marbete se caracterizan textos como *El libro del ajedrez* de Alfonso el Sabio, escritos de mística como los de Santa Teresa o ensayos como los de Unamuno u Ortega y Gasset. Salta a la vista que la inclusión o exclusión de estos textos en una teoría de los géneros *literarios* depende esencialmente del concepto de literatura que el estudioso aplique.

No constituye ninguna valoración —insisto en ello— si aquí excluyo los escritos de índole didáctica del ámbito de las bellas letras tal como se definieron más arriba. Es más, en bastantes casos —pongo como ejemplo los ensayos de don Miguel— el deslinde entre lo literario y lo filosófico y especulativo no resulta fácil del todo. Sin embargo, lo didáctico no constituye de por sí una forma literaria aparte, como ocurre igualmente

con lo cómico y lo trágico, es practicable en todos los géneros y hasta fuera de ella; de hecho cualquier obra literaria es en cierta medida una lección sobre la realidad. Ni siquiera hace falta recurrir al consejo horaciano, seguido por legiones de escritores, de mezclar lo útil y lo dulce, de deleitar al público enseñando. Y la existencia de casos límite no debería impedir la práctica de una delimitación útil y viable en la inmensa mayoría de los casos. Este no es el lugar para discutir detalladamente las posturas diversas; para nuestras necesidades, y también porque no carece de fundamento la tríada clásica, mantengo la división en narrativa, dramática y lírica.

Un intento más reciente de ampliación —ciertamente poco convincente— es el de W. V. Ruttkowski, discípulo de E. Staiger, que propone un cuarto género con el rasgo característico de una finalidad apelativa en el sentido de una situación enunciativa predominantemente fáctica de los textos, es decir, en ellos sobresale el afán de apelar al público, según afirma Ruttkowski. De una forma o de otra, este afán es característico de todos los textos, y no solamente de los literarios, y un grado mayor de apelación todavía no es suficiente para formar un género aparte.

Una palabra acerca de la distinción entre narrativa y épica que se suele practicar en los estudios del ámbito hispano, utilizándose los dos términos como sinónimos en el germano. «Epik» es la voz que, por ejemplo, Julius Petersen (Petersen: 1925) y después Emil Staiger utilizan para designar no solamente lo relacionado con la epopeya —siendo ese el campo al que se limita en la teoría genérica peninsular— sino todos los fenómenos narrativos.

1.7.3. ¿Qué es un género literario?

«El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado...»

Todorov

Una vez aclarados los conceptos básicos y terminológicos, no vamos a poder eludir una cuestión fundamental y en el

fondo previa a todas las demás; es esta: ¿qué es un género? Es decir, la pregunta por la ontología del fenómeno que nos ocupa y a la que aludí al citar el fragmento de Leopoldo Marechal. Limitaré la vigencia de la cuestión preguntando solamente: ¿qué es un género literario? Y me refiero ahora ya al tercer nivel de abstracción, es decir, a las clasificaciones de las formas básicas de presentación literaria.

A) CUESTIÓN PREVIA: ¿qué es un texto?

Como los géneros literarios tienen que ver por naturaleza con la literatura como arte verbal y como se plasman en textos verbales, quizá nos pueda ayudar una indagación previa en otra pregunta, la de ¿qué es un texto? Los que conozcan los problemas con los que se debaten los lingüistas de texto sabrán que esta pregunta no tiene respuesta fácil ni, hasta ahora, unánime. El saludo «buenos días» ¿es ya un texto? ¿Basta una exclamación, una oración, un párrafo, para que se constituya texto, tiene que ser una elaboración verbal más extensa? Con otras palabras, ¿basta un criterio meramente extensional para definir un texto verbal?

Parece ser que no es suficiente el mero criterio cuantitativo; el texto no es sólo una coordinación de palabras o de oraciones, se debe tener en cuenta un criterio cualitativo, concretamente el de la enunciación, es decir, el hecho de que una manifestación verbal no solamente se organice según las normas de una combinatoria morfosintáctica; todo texto se inserta además en una situación comunicativa: un locutor enuncia un mensaje en unas circunstancias espacio-temporales, o según Todorov «un discurso [léase texto] es siempre y necesariamente un acto de lenguaje» (Todorov: 1988, 36), y quien dice acto de lenguaje, incluye las circunstancias enunciativas.

Los requisitos mencionados anteriormente: situación comunicativa, locutor, mensaje, destinatario, y circunstancias espacio-temporales, al parecer se cumplen en la manifestación verbal que se transcribe a continuación; ¿merece ya el calificativo de texto?

Para la recta comprensión de este «texto», evidentemente el destinatario que lee estos apellidos y nombres de equipos debe

reconstruir la situación enunciativa en la que se produce la comunicación, porque en el caso contrario, esta acumulación de palabras no será más que una enumeración caótica. Es imprescindible conocer la combinatoria de esta disposición tipográfica de los nombres; hay que saber que corresponde a la de un equipo de fútbol.

EL EQUIPO			
BIURRUN (Español)			
UGBADE (Castellón)	ANDRINUA (Athletic)	TXOMIN (Osasuna)	BUSTINGORRI (Osasuna)
	HAGI (R. Madrid)	PEDRAZA (Barcelona)	KOEMAN (Barcelona)
	MOYA (Valladolid)	ROMMEL (Tenerife)	ANDRADES (Sevilla)

Sin embargo, la combinatoria de estos elementos es sencilla y se basa únicamente en la colocación de nombres (y entre paréntesis los equipos a los que pertenecen) según el esquema consabido del alistamiento de un equipo de fútbol, de tal forma que mediante su lugar en el conjunto se averigua la función que desempeña cada uno dentro del equipo. Las palabras aisladas adquieren así coherencia y sentido como conjunto, lo que parece ser un requisito mínimo para la constitución de un texto verbal.

Ahora bien, este equipo no existe, a pesar de todos los indicios de realismo que pueda tener la lista. Porque es, como también sabe el conocedor de la combinatoria y de la situación enunciativa, un equipo ficticio que se compone cada lunes, después de ponderar el rendimiento de cada uno de los jugadores en distintos partidos de distintos equipos en una jornada determinada. Siendo repetible, el género tampoco es la realización concreta de este lunes o de otro, sino la potencialidad, la combinatoria, la «institución». Aquí se plantea —dicho sea de paso— el eterno problema del nominalismo y del realismo, de

la existencia o no, de la posible concreción o no de los conceptos generales. El interesado encuentra información abundante en los manuales e historias de la filosofía.

Salta a la vista que la combinatoria, la elaboración del material verbal y el contenido comunicativo de este texto son sencillísimos. Lo que nos hace sospechar que hay distintos grados de complejidad en los textos verbales; el texto citado cumple con los mínimos y debe haber unos textos informativos o también literarios cuya riqueza verbal, densidad de contenido y complejidad de combinatoria son infinitamente mayores.

No obstante, el equipo ficticio nos enseña un hecho fundamental característico de todos los textos literarios, es precisamente éste: no reproducen servilmente la realidad, son construcciones y abstracciones que designan una realidad o una realización posible. Así, el género literario es un modelo sencillo de un modelo más complejo, como la obra literaria misma, el género es una abreviatura, un modelo de una realidad más compleja, es más, ni siquiera es un modelo constante, sino una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa; más aún, teóricamente, hay numerosas posibilidades de creación de nuevos géneros con el único límite de que dependen de las posibilidades creadoras del hombre y están limitadas por las reglas de funcionamiento del lenguaje (Garrido: 1988, 24). Es más, existe el peligro de una multiplicación desmesurada de grupos genéricos que puede impedir la sistematización y la operatividad, de modo que se impone una actitud selectiva y cautelosa (Nies: 1974). Sobra insistir que, tal como este «equipo» de fútbol, los géneros literarios constituyen una convención comunicativa entre los productores y los potenciales receptores, cuyo conocimiento es imprescindible para la recta comprensión del mensaje (Domínguez Caparrós: 1987).

B) ¿QUÉ ES UN GÉNERO LITERARIO?

Criterios para una definición de los géneros literarios

¿Qué fenómenos deberían formar parte de una definición del género? En este aspecto, como es lógico, también discrepan los estudiosos entre sí. Los ámbitos que suelen aparecer con

más o menos regularidad y también con acentuación discrepante en los intentos definitorios, son criterios cuantitativos, lingüístico-enunciativos, temáticos, históricos y sociológicos. Cada uno de estos criterios precisa de una explicitación.

Criterios cuantitativos

El más obvio y palpable de los rasgos caracterizadores es el criterio de la extensión. Es una perogrullada afirmar que ciertos géneros, por no decir la inmensa mayoría, tienen una extensión determinada más o menos reiterada en las concreciones individuales de las obras literarias correspondientes. Naturalmente, no se puede fijar por verso, línea o página exactos, pero sí por lo menos según una distinción somera entre géneros cortos, de mediana extensión y largos. En la lírica es incluso un rasgo general que los géneros sean cortos; el hecho de que se supere un determinado número de versos, a menudo es señal de que probablemente haya una mezcla de dos o más formas de presentación. Una égloga, por ejemplo, con frecuencia no es puramente lírica porque se le añaden elementos dramáticos y hasta narrativos. En la dramática y la narrativa nos encontramos, en cambio, con una variedad de extensión muy grande, baste recordar las discrepantes extensiones de la novela, el cuento y la fábula; incluso dentro de cada uno de estos géneros puede haber unas variaciones cuantitativas muy notables. Sin embargo, en las tres formas básicas encontramos géneros con una extensión más o menos preestablecida que sirve de rasgo diferenciador.

Criterios lingüístico-enunciativos

Cuando Todorov afirma que «un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas» (Todorov: 1988, 36) se está refiriendo principalmente a estos aspectos: el estilístico, el semántico y el pragmático o enunciativo. Son evidentemente también los aspectos más «literarios» en el sentido estricto de la palabra, porque se refieren a la naturaleza verbal de la obra de arte literaria. Cada uno de estos ámbitos necesitaría a su vez un tratamiento extenso que aquí

no se puede dar. Acaso sea suficiente recordar que las diferencias estilísticas pueden naturalmente tener un carácter distintivo a la hora de establecer definiciones genéricas. El «lenguaje sazonado» del que habla Aristóteles como característico de la tragedia (siendo sazonado «el que tiene ritmo, armonía y canto» (Poética, 1449b) es uno de los rasgos con los que aquella se distingue, por ejemplo, de la comedia y de la epopeya. Veamos algunos aspectos de este criterio lingüístico enunciativo:

- *Rasgos métricos*

Cada género tiene sus rasgos estilísticos propios, y no solamente como obra concreta e individual sino —y aquí nos interesa principalmente como plasmación de un género literario; según el caso, ayudan considerablemente a la hora de su identificación como tal género. Según la época que se contemple, un rasgo estilístico distintivo puede ser la versificación; durante mucho tiempo constituía uno de los rasgos de elaboración lingüística más notables de muchas obras literarias; aunque lo decisivo no es la versificación en sí, puede incluso inducir a error. Ya avisa Aristóteles que (en sus tiempos y durante muchos siglos posteriores) no solamente *todos* los textos literarios se escriben en verso, sino también textos científicos e históricos (Poética, 1447a); por tanto, para que la versificación se convierta en signo distintivo genérico tiene que adquirir unas estructuras ratificadas y consensuadas por la convención genérica literaria. Un receptor griego reconocía una epopeya por estar escrita en «versos heroicos» (Poética, 1459b), en hexámetros, como actualmente un receptor español, familiarizado con las convenciones literarias y métricas, reconoce un romance por los octosílabos con rima en los versos pares y la ausencia de división estrófica; lo que no significa que no pueda haber «infracciones» en el sentido de un empleo extrapreceptivo de las mismas normas métricas.

- *Rasgos estilísticos*

Además de los rasgos métricos, desempeñan también un papel distintivo los niveles estilísticos, más precisamente los

conceptos de estilo alto, mediano y bajo de tan larguísima tradición en la literatura occidental. Durante siglos no se concebía una tragedia que no estuviera escrita en estilo alto, y la farsa no era imaginable sino en estilo bajo. Aquí se vuelve a advertir que el rechazo e incluso la rebelión contra el rigor preceptivo a partir del Romanticismo hace que se salten también las normas estilísticas tradicionales, de modo que nadie dudará actualmente que *Esperando a Godot* es una tragedia a pesar de que su estilo dista mucho de ser elevado, por eso es una tragedia «absurda». A la vista de estas circunstancias, se recomienda mucha cautela y una sólida perspectiva histórica a la hora de la definición y la identificación de los géneros literarios a partir de su estilo.

Este hecho no quita que el estilo siga siendo elemento distintivo genérico, quizá ya no en esta clasificación rígida convencional, pero sí en matizaciones más ajustadas e individualizadoras como por ejemplo los registros, la sintaxis, el léxico, etc.

• *Funciones lingüísticas y registros*

Lo lingüístico-literario no se agota tampoco en el nivel estilístico, dado que se consideran además aspectos como el carácter connotativo y denotativo del lenguaje, rasgos que se distribuyen también de modo diverso según el género. Un texto lírico será casi siempre más connotativo que uno narrativo; sin embargo, se debe ir igualmente con cautela, puesto que existen textos narrativos cuyo lenguaje es altamente plurisignificativo y hasta «opaco» y en cambio hay textos líricos con un lenguaje predominantemente denotativo. Siempre a la hora de determinar un género literario se conjugarán varios criterios para formar la combinatoria de los diversos géneros.

Lo mismo se debe afirmar de los llamados registros lingüísticos, sociolectos, dialectos, idiolectos, que introducen matices en el texto literario que en determinadas circunstancias llegan a ser distintivos genéricos, en otras son simplemente caracterizadores de figuras o circunstancias. Bajtín señala lo «polifónico», es decir, la mezcla de registros, como rasgo fundamental de la novela. En los esperpentos de Valle-Inclán la discrepancia entre el lenguaje culto y las situaciones triviales y banales también se convierten en marca de género.

Por último, se debe mencionar lo que con este u otros términos se designa como «tono», es decir, la capacidad del lenguaje de evocar atmósfera, emoción, humores; me refiero a lo cómico, lo trágico, lo satírico, lo melancólico, lo jocoso, lo lúdico, lo grotesco y un largo etcétera. No siempre el tono decide sobre la pertenencia o no de un texto a un género determinado; ahora bien, en algunos el tono adquiere peso específico: la comedia es cómica; la farsa es cómica y a menudo grotesca; la elegía es triste, melancólica, contemplativa; la fábula es sentenciosa, etc.

- *Rasgos enunciativos*

Las circunstancias enunciativas son —como vimos ya someramente— los aspectos que convierten una combinación organizada de palabras en un acto de habla o de lengua, es decir, le añaden valores comunicativos no transmitidos con el mero significado literal de las palabras sino con las circunstancias en las que se produce la comunicación. ¿Y cómo incide la situación enunciativa en la determinación de los géneros literarios?

Dos aspectos se deben tener en cuenta en este enfoque: primero, la situación de habla desde el punto de vista retórico y pragmático y, luego, sus repercusiones sobre el género literario. Es ya milenaria la diferenciación entre la situación de habla «normal» o, en términos más modernos, la performativa y la diferida o asimétrica (Austin: 1962; Searle: 1969; Wunderlich: 1971). En el fondo, es la clásica distinción entre el *sermo* ordinario y el *sermo absentis ad absentem* de la retórica clásica, es decir, un discurso que se transmite, por un lado, en una situación comunicativa natural de presencia de los interlocutores, y, por otro, el que se produce no estando presente el emisor en la recepción ni el receptor en la emisión; tampoco permite el intercambio de papeles entre emisor y receptor. No hace falta subrayar que en este orden de ideas tienen también cabida las consideraciones sobre lo oral y lo escrito y sus relaciones con la configuración genérica. Es evidente que el carácter oral de un género —pongamos por ejemplo la epopeya— influye notablemente en sus invariantes.

A primera vista toda comunicación literaria parece pertenecer al segundo tipo de situación de habla. La obra se escribe en un determinado momento y se recibe en otro. No asistimos prácticamente nunca a una emisión directa del texto por su autor. Es más, en las obras literarias el autor sólo se comunica directamente en contadísimos casos y entonces no en la totalidad de la obra, sino en fragmentos. El autor narrativo delega el acto comunicativo a un narrador, en la lírica el llamado «yo lírico» del poema no coincide con el yo empírico del poeta y en el drama, la situación es aún más clara, el autor pone lo que quiere decir en boca de los actores. No obstante, en el drama existe un simulacro de discurso y de comunicación directos. El espectador percibe el texto como si las réplicas fueran fruto del afán comunicativo inmediato de los actores, se simula una situación de habla ordinaria entre los actores.

Por lo tanto, de la situación de habla se pueden derivar particularidades genéricas, discursos típicos de géneros y/o de formas de presentación básicas: la narrativa y/o lo narrativo están vinculados con el discurso diferido, «relativo» y «relatador», mientras que la dramática y lo dramático se nutren —por lo menos aparentemente— del discurso directo, performativo, «simétrico». Esta situación no impide, naturalmente, la mezcla de los dos tipos, como ocurre por ejemplo, en el teatro épico. En cambio, la misma distinción puede servir también de base para una ponderación y jerarquización de los ingredientes narrativos y/o dramáticos de un género o de una obra concreta; es más, suministra invariantes utilísimas para una consideración histórica de los géneros, porque ofrece categorías ahistóricas y constantes que permiten rastrear la evolución y las ramificaciones de los géneros particulares. Sólo se puede saber lo que es teatro épico, léase narrativo, teniendo un concepto claro de lo que es lo dramático y lo narrativo.

Criterios temáticos

En la literatura moderna cualquier tema se considera literario y no se conoce una norma que atribuya determinados temas a determinados géneros y no los admita en otros. Ahora bien, a pesar de esta «permisividad» relativamente reciente y

con una obediencia creciente a atribuciones reglamentadas conforme se retrocede en el pasado de la literatura occidental, existen géneros prácticamente dedicados con exclusividad a una clase de temas. La elegía medita la muerte y las desgracias, la fábula y el *exemplum* tienen como tema comportamientos humanos típicos, el romance histórico se nutre de temas de la crónica, por citar algunos que conservan la atribución regulada.

Por tanto, los temas pueden ser en algunos casos criterios genéricos, en otros, sin embargo, se debe proceder con cautela, dado que géneros como la novela, el cuento o muchos otros admiten todos los temas imaginables.

Criterios históricos y sociológicos

La historicidad del género literario, en el sentido de una convención artística en el tiempo, es el fundamento de su ser como tal género. Sería absurdo hablar de género, si no fuese un fenómeno esencialmente histórico, porque la «genericidad» implica historicidad. Si toda obra literaria es radicalmente única y por tanto irreplicable, no puede tener dimensión histórica como forma y estructura, ni se plantea la posibilidad de una investigación genérica.

La misma actitud que asume el teórico de los géneros ante la disciplina ya tiene implicaciones históricas por la ya mencionada doble posibilidad de enfoque, unas veces apriorístico, es decir, el preceptista dicta reglas como autoridad a la que se debe obedecer, y por otro lado, el enfoque observador, a posteriori, que describe y sistematiza una vez producidos los fenómenos que estudia. En el primer caso, la teoría genérica se establece como normativa, en el segundo nace descriptivamente de la observación de un *corpus* existente. En la realidad, hasta los más severos preceptistas siempre tenían en cuenta la producción literaria anterior, buscando en ella los textos que luego elevaron a rango de modelo imitable.

Los criterios históricos no son rasgos inherentes, ni al género como combinatoria, ni al texto como realización de ésta. Sin embargo, la perspectiva histórica no carece de importancia en el ámbito de los géneros literarios, precisamente porque ellos constituyen un fenómeno intrínsecamente histórico, no

solamente por aparecer en momentos diversos del devenir de la literatura, sino también porque están en constante mutación. «Son manifestaciones de las posibilidades creadoras del hombre, pero también de la temporalidad de todo quehacer humano.» (Garrido: 1988, 21). Esta circunstancia obliga —como ya advertí— a asumir permanentemente una perspectiva histórica a la hora de definir los géneros literarios y valorar las obras que pertenecen a ellos. También se debe advertir el peligro constante de que el estudioso de los géneros eleve una determinada concreción histórica a categoría de modelo inmutable y atemporal. Un caso paradigmático es el estudio sobre el drama de Gustav Freytag (Freytag: 1886). No es poco frecuente la convicción entre los estudiosos que el género crece y alcanza su propia naturaleza, que es perfectible y halla su plasmación definitiva en alguna obra concreta. Lo afirma ya Aristóteles «y después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza» (Poética: 1449a, 13-15). Averiguar si estas afirmaciones son ciertas en parte o en su totalidad también constituye un aspecto histórico de la «genealogía»; es más verosímil suponer y defender la variabilidad y la evolución del género que una supuesta perfección definitiva.

La observación de las implicaciones históricas no debe llevar nunca al extremo de una consideración determinista de los géneros tal como se practica en el trabajo de F. de Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française* (Brunetière: 1890), quien aplica la teoría evolucionista de Darwin a los géneros, sosteniendo que, como organismos biológicos y obedeciendo a las circunstancias de la infraestructura social del momento, nacen, crecen, alcanzan su cúspide y mueren; como si fuesen animales o plantas y como si detrás de cada creación artística no estuviera un artista libre y consciente.

Lo que ocurre realmente con los géneros literarios desde el punto de vista histórico lo describe con acierto J. M. Díez Taboada, muy en la línea de A. Warren, al afirmar que el género se debe contemplar como si fuese una institución y entonces:

«es lógico que (...) se den, además del fundador que trace una primera obra modélica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo.

perezosos que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a circunstancias históricas nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento traten de fijar, a veces pedantemente, sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que a fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación» (Diez Taboada/Garrido: 1988, 24).

El que hable de un determinado género, el que quiera aplicar esquemas estructurales genéricos a un texto literario, deberá, por tanto, no perder nunca de vista que en determinados momentos esta «institución» ha podido tener unas características bastante distintas de las de otras épocas; con otras palabras, deberá considerar que el ente que le sirve de molde comparativo es histórico y no inmutable. M. A. Garrido es muy tajante al respecto sosteniendo que «El teórico ha tendido a otorgar carácter absoluto a sus formulaciones casi siempre condicionadas, como es lógico, por la realidad de la producción literaria en su época, en todo caso, por la tradición histórica hasta llegar a su momento. Pero si algo hay claro en la cuestión de los géneros es la empírica movilidad de los mismos, sus continuas sustituciones y sus diferencias en el espacio y en el tiempo.» (Garrido: 1982, 98).

El origen de los géneros

Evidentemente la pregunta por el origen de los géneros constituye también un aspecto histórico y ha sido contestada de formas y con prelación diversas que tampoco podemos tocar aquí con detalle. La afirmación de la existencia de unas «formas simples» es quizá la primera investigación sistemática de los orígenes de los géneros literarios aunque no retrocede hasta el «final», como veremos al hablar de A. Jolles y su libro *Einfache Formen* (Jolles: 1968, cap. 3). Una respuesta convincente parece ser la explicación de T. Todorov que determina el género afirmando que «es la codificación históricamente cons-

tatada de propiedades discursivas» y añade que «una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra son reveladoras de esa ideología.» (Todorov: 1988, 38-39). Con ello ya se han revelado también las implicaciones sociológicas de los estudios genéricos, puesto que el nacimiento y la evolución de distintas formas literarias están estrechamente vinculados con circunstancias sociales o, mejor dicho, socio-culturales. Un paradigma de estas interrelaciones se halla por ejemplo en los llamados géneros cortesanos, cuyos rasgos característicos se deben en gran parte al entorno en el que nacen y para el que estaban destinados. Lo mismo vale, desde luego, para los llamados géneros populares. Sin embargo, no se debe perder de vista en la averiguación de estas interrelaciones socio-literarias que en ellas influyen también otros factores y no por último el geográfico e histórico. Basta pensar en las llamativas diferencias de la comedia desde Aristófanes, Plauto, Terencio hasta los siglos XVI y XVII en España, Francia e Inglaterra. Bajo la misma etiqueta se esconden realidades literarias de muy diversa índole.

F. Lázaro Carreter sostiene que el género posee un origen normalmente conocido o que debe descubrirse. En general es obra de un genio que inventa una combinación de rasgos que a continuación se imitan. Es partiendo de este proyecto genial que se constituye el género como entidad histórico-estructural en creaciones individuales. Sin embargo, las razones de vigencia, triunfo y declive de determinados géneros son muy difíciles de rastrear y conceptualizar. Lo ejemplifica el estudioso con el tan repetido cliché de la novela moderna como imitación del Quijote (Lázaro Carreter: 1976, 113-120).

1.8. Resumen

Queda constancia de que el género literario es un fenómeno complejo cuya definición obedece a un cúmulo de rasgos diversos y variables. Los estudiosos de la disciplina llaman la atención sobre el hecho de que nunca puede ser un solo criterio el que decida sobre la pertenencia o no a un género; siempre se

conjugan si no todos, por lo menos la mayoría de los rasgos definitorios que acabamos de ver. La complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes. Naturalmente, se vislumbra aquí también el peligro de una definición demasiado detallada, tan perjudicial como las definiciones demasiado vagas. O será aplicable a demasiado pocos fenómenos por ser muy restrictiva o ya no dice nada aprovechable sobre la realidad que define dando cabida a demasiados fenómenos.

La labor que desarrollamos en los capítulos que siguen es fruto de la búsqueda de los intentos definitorios reflejados en poéticas, preceptivas, y estudios al respecto. El peligro que en la definición que se presenta hayan influido conceptos subjetivos y hasta equivocados no se puede descartar de antemano, tampoco es fácil escapar a la tentación de la absolutización de formas, definiciones y concepciones históricas, particularmente las actuales.

Soy consciente de los riesgos de la empresa y de los muchos fallos que va a tener este intento. Sin embargo, espero que haya valido la pena y que si de algo sirve, sea de base para futuros trabajos más acertados en los que se logre captar cada vez con más rigor y exactitud el fenómeno de los géneros literarios.

Los géneros literarios

2.

LOS GÉNEROS LITERARIOS

2.1. Las formas simples

Un poderoso impulso para una revisión de la problemática genérica se produjo con la publicación de *Einfache Formen* de A. Jolles en 1930, es decir, con el estudio de lo que él designa como «formas simples». Con este trabajo A. Jolles persigue dos objetivos, primero, el de averiguar los orígenes de los géneros literarios y, segundo, el de describir y definir estas mismas formas elementales, preliterarias. En el fondo, su empresa es aún más ambiciosa, porque «estas formas simples deberán formar el fundamento de la ciencia de la literatura, aquella parte de la ciencia de la literatura que se sitúa entre la lengua como tal y aquellas configuraciones en las que se plasma algo definitivamente como forma artística» (Jolles: 1968, 171-172).

La crítica valora el trabajo de Jolles como labor de pionero y en muchos aspectos predecesor de ideas estructuralistas, dado que el objetivo del «generólogo» suizo era la elaboración de un sistema estructurado y unitario que abarca las configuraciones más diversas pero que distingue, dentro de la variedad, principios formativos y funcionales atemporales, es decir, estructuras (Hempfer: 1973, 81-82 y 142-143). El concepto del «gesto de lenguaje», que maneja el estudioso, se califica, sin embargo, de trasnochado, dado que confiere a la lengua una capacidad creadora autónoma e independiente, capaz de idear y plasmar formas por sí misma, creando así una «metafísica lingüística

anticuada, que hipostasía la lengua convirtiéndola en un ser autónomo» (166). A pesar de todo, también se vislumbra en este proceder una lingüística muy progresista para aquellas fechas, por su carácter transfrástico.

2.1.1. *¿Qué es una forma simple?*

A. Jolles vincula la forma simple con los «gestos de lenguaje» (Sprachgebärden), voz de su creación que define como «unidades indivisibles, impregnadas por preocupaciones intelectuales, (...) que hemos llamado gestos individuales de lenguaje, o más brevemente, gestos de lenguaje» (265). Es decir, el estudioso suizo supone que el origen de estas formas primitivos de configuración idiomática se halla en las necesidades elementales de expresión verbal y que, a su vez, estas formas originarias, pre-genéricas y pre-literarias se desarrollan luego hacia formas más consistentes, ya literarias. Como vimos, la crítica refuta, con razón, este concepto autónomo del lenguaje negándole la capacidad de autogenerar unidades textuales.

Puntualizando, Jolles añade que las formas simples son «formas que se encuentran en otro estado de agregación que la auténtica literatura (...) formas que están tan ancladas en el lenguaje que hasta parecen resistirse a la conciencia del lenguaje, la escritura» (262). Es decir, uno de los rasgos característicos de la forma simple es su oralidad. Las muestras escritas que conservamos son fruto de un afán conservador, pero no constituyen su naturaleza originaria. Como los mismos géneros, la forma simple es una abreviatura o condensación interpretativa de la realidad. Jolles lo formula así: «Allí donde bajo el dominio de una preocupación intelectual se condensa y se configura la multiplicidad y la riqueza del ser y del suceder, allí donde se captan a través del lenguaje en sus unidades indivisibles y donde en configuraciones verbales a su vez expresa y se significa el ser y el suceder, allí es dónde hallamos la Forma Simple.» (45).

2.1.2. *Tres tipos de formas simples*

El autor distingue tres tipos de formas simples: la pura, la actualizada y la referida o 'análogon'. Una leyenda es, por

ejemplo, una forma simple pura; y si, partiendo de esta leyenda, se escribe una *vita* de San Jorge, entonces se convierte en forma simple actualizada. La forma simple referida, finalmente, ya es una evolución de las dos anteriores, porque no es fruto inmediato de una preocupación intelectual, sino el aprovechamiento de las formas existentes; un rasgo frecuente de este último tipo es la añadidura del adjetivo «artístico» (leyenda artística, cuento de hada artístico, etc.)

Es ésta precisamente la franja donde se produce en muchos casos la transición entre lo no literario y lo literario, entre la forma trivial, documental y la configuración artística que, en parte o en su totalidad, ya corresponde al género literario y cumple con los requisitos de la literariedad. Jolles vuelve a insistir en estas circunstancias al hablar del cuento de hadas; allí intenta distinguir —basándose en una vieja polémica entre dos grandes cabezas del Romanticismo alemán, Achim von Arnim y Jacob Grimm— entre «poesía natural» y «poesía artística», equivalente, para Jolles, a formas simples y formas artísticas. (No se debe perder de vista el hecho de que el concepto de poesía, en este autor y muchos otros, es más alto que el de literatura.) La poesía natural es la que —según sus defensores— nace espontáneamente del pueblo, sin interferencias manipuladoras, la poesía artística, en cambio, es la creada consciente y deliberadamente. Quizá no se solucione nunca definitivamente el problema de lo que hay de «creación espontánea» y de contribución intencionada y de consciente elaboración en el cuento de hadas y en otras formas simples e incluso en los géneros literarios; parece, sin embargo, que la supuesta creación colectiva consta más bien de continuas creaciones individuales sucesivas, de reelaboraciones y añadidos en el tiempo. F. Seiler, temprano investigador de los refranes, lo formula de la siguiente manera: «El pueblo como totalidad no puede crear nada. Cada creación, invención, descubrimiento procede siempre de una personalidad individual.» (Seiler: 1922, 158). Con el fenómeno de la forma simple se plantean, por tanto, dos problemas fundamentales y omnipresentes de la teoría literaria, el deslinde entre literatura y no literatura, por un lado, y la cuestión de la creación artística como hecho individual o colectivo.

Como el propósito de este libro no es indagar en esta

problemática, ni siquiera la de estudiar exhaustivamente las formas simples, sino dar cuenta simplemente de su existencia como posibles antecedentes de determinados géneros literarios o como formas preliterarias en general, me limitaré a un breve resumen de las más significativas; presentaré, por tanto, en orden alfabético, las formas simples y, conservando fundamentalmente los rasgos característicos que indica A. Jolles, se indicará una breve definición y descripción de cada uno.

2.1.3. Repertorio de algunas formas simples

CASO (*casus*)

Como todas las formas simples, el caso también tiene su origen en una preocupación intelectual básica, aquí es —según Jolles— la ponderación de normas y criterios, la valoración de leyes, de usos y abusos de la normativa jurídica y ética, el análisis crítico de situaciones y casos límite, o incluso contradictorios, extraños. El ambiente del caso es el de la casuística.

El caso se sitúa con frecuencia en el ámbito de la ética y la teología, sobre todo de la teología moral porque su cometido es precisamente la ponderación de valores aparentemente o realmente contradictorios.

Se narra, por tanto, un suceso que ejemplifica la situación límite y la ley o la norma que hacen posible discernir su abuso, su contradicción o incluso la absurdidad. Puede ser un simple relato y también puede haber diálogo intercalado. Suele aparecer dentro de otra narración principal.

Puede adquirir dimensiones literarias en la forma del *exemplum*.

CHISTE (*anécdota*)

Quizá el *chiste* sea la forma simple más claramente omnipresente y perenne. No hay cultura ni tiempo sin chistes; lo que no impide que entre chistes de diferentes naciones y diferentes épocas haya a veces llamativas discrepancias.

¿Cuál es la preocupación intelectual que corresponde al

chiste? Según Jolles, con el chiste algo se desvincula, algo atado se desata primero en el ámbito del lenguaje mismo (juego de palabras, plurisignificación) y sobre todo es la lógica y la ética. Se puede generar a través de la exageración o la deformación. La actitud que subyace es la burla (*relaxatio animi*, como liberación del intelecto, distensión en la vida y el pensamiento). Se puede distinguir —dice Jolles— entre dos tipos de burla: la sátira y la ironía, expresando la actitud satírica el distanciamiento destructivo y la ironía la compasión educativa.

También existe el chiste como repetición con signo o intencionalidad invertidos, por ejemplo, la parodia que repite una situación u obra disolviéndolas como totalidad y entidad. La caricatura como exageración de determinados rasgos disuelve igualmente, esta vez cargando las tintas.

Formalmente hablando el chiste es el relato de una situación elemental en el que aparece muy a menudo el diálogo, es frecuente también la triple repetición de situaciones, preguntas y respuestas, siendo la última sorpresiva (Renner: 1984, 919-930).

CUENTO DE HADAS (cuento fantástico o popular)

En torno a esta forma se barajan varios términos técnicos y, además, varias concepciones acerca de su naturaleza; ante todo la polémica —muy viva en el Romanticismo alemán— acerca de su origen y cultivo popular y por tanto «espontáneo» y, además, el problema de su origen, es decir, el de su creación individual o colectiva, como vimos ya brevemente en la introducción a las formas simples. Quizá el cuento de hadas sea la forma simple que más elaboraciones artístico-literarias haya suscitado en la historia de la literatura; de modo que debemos tener en cuenta la coexistencia permanente de paradigmas folklóricos y otros artísticos, sobre todo a partir del Romanticismo.

Jolles afirma la existencia de un tipo de cuento de hadas que es «forma simple» y la describe, no sin cierta vaguedad, como forma «que pretende narrar una situación o un suceso de significado intenso, narrado de manera que nos transmita la impresión de un acontecimiento real y de tal modo que el suceso nos parezca más importante que las personas que lo

viven.» (231). Además, en el cuento de hadas destaca la manipulación fantástica de la realidad presentada siendo esto un rasgo tipificador de la breve narración. Una de las repercusiones de lo fantástico es el frecuente exotismo en el espacio y en el tiempo. En segundo lugar, lo fantástico se refleja en las figuras del cuento, como se vislumbra ya en la propia designación de la forma, por lo menos en español (cuento de hadas), francés (*conte de fée*) e inglés (*fairy tale*). No olvidemos tampoco los adversarios monstruosos y malévolos de las hadas, las brujas y los enanos malvados y también de los animales que hablan y actúan como hombres: el gato con botas, el lobo que confunde a Caperucita, etc.; ninguna es persona auténtica sino encarnación de una forma de comportamiento y protagonista del acontecer fantástico.

En la elaboración formal destaca una flexibilidad de estructuración que repercute hasta en su configuración verbal variable; un cuento se puede contar de muchas maneras sin destruir su esencia de cuento de hadas; lo que permite, además, la posible aplicación a múltiples circunstancias vivenciales. Con otras palabras, la flexibilidad formal permite la aplicabilidad didáctica.

El cuento muestra el mundo como debería ser y corresponde así a la preocupación intelectual que prevalece, según Jolles, en esta forma simple: «ética del acontecer o la moral espontánea.» (240). El cuento de hadas «ordena el acontecer, el transcurrir de las cosas de tal forma que correspondan a las exigencias de la moral espontánea, por tanto, son 'buenos' y 'justos' según nuestro juicio emocional absoluto» (241). En cierto sentido, es utópico el cuento de hadas por criticar el mundo existente y proponer un mundo tal como debería ser, muchas veces fantástico.

Sin embargo, existe también el cuento de hadas pesimista y trágico, por así decir, el «anticuento», sin *happy end*, que termina sin que los protagonistas fueran felices y comieran perdices. Esto ocurre, opina Jolles, con preferencia en las formas artísticas del cuento de hadas.

Como se deduce fácilmente de esta breve descripción, los límites entre el cuento de hadas como forma simple y como forma artística son extremadamente fluidos. La clasificación como cuento artístico dependerá, en primer lugar, del conoci-

miento del autor como tal y de su intención y de la más cuidadosa elaboración del lenguaje (Lobeck: 1958, 909-912).

DICHO

Para designar esta forma simple se emplean, con ligeras y no siempre claras distinciones, también los siguientes términos: apotegma, aforismo, proverbio, adagio, máxima, refrán, sentencia; el conjunto se designa igualmente con los términos colectivos de literatura paremiológica o gnómica.

Y con ello tocamos nuevamente la problemática de la naturaleza literaria o no de unas formas lingüísticas y sobre todo de las formas simples. Lo advierte F. Lázaro Carreter y postula: «Entre las múltiples fronteras que importan a la Poética, figura la que, con toda seguridad, debe separar los productos literarios de los folklóricos, tantas veces confundidos en la tradición crítica.» (Lázaro Carreter: 1980, 207). En este caso se agrava la situación por el hecho de que existen numerosos ejemplos de creación artística de formas muy similares y fácilmente confundibles con el dicho. Baste recordar los aforismos de Antonio Machado, de Rafael Alberti, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

Y ya en las formas preliterarias la distinción no es siempre sencilla. Nadie dudará que al calificar la relevancia destacada de una cosa o de un fenómeno diciendo que «no es moco de pavo», se está empleando deliberadamente una forma o por lo menos una formulación preexistente adaptable a casos similares. Sin embargo, también es verdad que «el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija» también es una forma preestablecida, pero que ya con una entidad y una independencia considerablemente mayores. La distinción entre el modismo, la mera fórmula consuetudinaria y las configuraciones más elevadas del refrán depende por lo tanto también de su mayor o menor autonomía semántica. La diferenciación de estas formas preliterarias y de las artísticas precisa de un análisis más detenido de la función, autoría y elaboración. No cabe duda de que forman legión los casos límite de aforismos, máximas, sentencias, adagios o simplemente formulaciones *ad hoc* individuales y artísticos, convertidos en patrimonio anónimo de

toda una comunidad lingüística y ya irreconocibles como tales creaciones. Es significativa la anécdota que se cuenta de un ingenuo lector alemán del *Fausto* de Goethe constatando que la obra «está plagada de refranes», siendo la situación real la inversa, el *Fausto* ha inundado el alemán de formulaciones convertidas posteriormente en proverbios y refranes.

Sobre el origen de dichos refranes tampoco existe unanimidad y cuando menos, las explicaciones oscilan entre el origen colectivo y el individual. Así el estudioso de refranes, F. Seiler, opina que «en algún lugar y en algún sitio todos los refranes deben haber sido pronunciados por alguien como formulación acertada. Si entonces gustó a los que la oyeron, lo transmitieron como expresión lograda, probablemente fue también modificada y remodelada hasta que alcanzó una forma cómoda para todos y entró en el uso generalizado» (Seiler/Jolles: 153). Otros propugnan un origen anónimo y la creación colectiva: «compúsolos el uso y confirmólos la experiencia» dice Lope de Vega de los refranes en *La Dorotea* (Lázaro Carreter: 1980, II, 219).

Aquí también la verdad se situará entre los dos extremos, entre el lanzamiento inicial por un creador concreto y el subsiguiente pulimiento. Ahora bien, la forma del dicho y del refrán es notablemente más rígida y persistente que la de otras formas simples y de otros géneros; por tanto, es de suponer que en muchos casos se conserve la configuración primitiva sin modificaciones espectaculares.

Según A. Jolles, la preocupación intelectual subyacente al dicho es el afán de fijar una experiencia, juicios generales, sin que tenga una tendencia didáctica expresa. Esto no excluye naturalmente que del dicho se saque provecho, pero no es su finalidad; el dicho mira hacia atrás, es experiencia hecha palabra que no precisa de moraleja. El «dicho no contiene doctrina intencional, no es el resultado de una contemplación solitaria, en él nace repentinamente una verdad sentida desde hace tiempo y encuentra por sí misma la expresión más elevada» (Jolles: 1968, 159).

A la vista de su naturaleza de instantánea, es obvio que no se puede hablar de determinados temas fijos; son ilimitados y se reflejan en aserciones acerca de circunstancias vivenciales. Por ello la forma externa del dicho es la afirmación, la aserción;

es apodíctico y no discursivo. Se buscan en vano el tono conversacional o dialógico como los hallamos en otras formas simples como el mito o el enigma. Llama la atención la frecuente bimetración del dicho.

El mismo afán de brevedad genera la tendencia a la elipsis y otros recursos de omisión. Pero también se cultiva un lenguaje figurativo en el que abundan los tropos. La tendencia a la rima y las ritmizaciones es otro de los rasgos formales destacados del dicho. De una forma o de otra, no solamente por razones mnemotécnicas sino también estéticas, la elaboración verbal es fija, carece de la flexibilidad que observamos en el cuento de hadas. Prueba de ello es el hecho de que las deformaciones del refrán, intencionales o no, chocan o se usan con intenciones paródicas y humorísticas. Volveremos sobre estos y otros detalles al tratar del aforismo y de la greguería y otras formas breves líricas.

ENIGMA (acróstico, charade, rebus)

La estructura básica del enigma es la de pregunta y respuesta. Jolles opina que en ella se asemejan el enigma y el mito; sólo que en el mito se da la respuesta sin formular la pregunta porque implícitamente la contiene, mientras que en el enigma se formula la pregunta sin que se ofrezca una respuesta. Es más, el saber en el mito se averigua a lo largo de la historia desarrollada y en el enigma se presupone. Ahora bien, también el enigma orienta, al receptor, o por lo menos hace surgir la impresión de que debe haber una solución del secreto a cuya confirmación invita.

Esa es precisamente la actitud intelectual subyacente al enigma, el saber, o más precisamente, el afán de saber, tan connatural al hombre.

Sin embargo, este saber no es un saber acerca del mundo que se va averiguando en la confrontación con la realidad, como ocurre en el mito, sino que es un saber ya «sabido», uno que sabe, pregunta y exige respuesta a otro que debería saber; la ignorancia, en este caso, pone en apuros, no es aliciente para iniciar la investigación y averiguación. La solución es como una consigna que permite la entrada a un coto cerrado; la solución

del enigma es una prueba de iniciación, la comprobación de la dignidad del candidato.

Lo más afín al enigma es el examen, en el que el «interrogante» sabe la respuesta de antemano y la presupone en el «interrogado»; de allí la afinidad con la prueba iniciativa, dado que la respuesta correcta no es el único objetivo del enigma, sino la comprobación de «cierta dignidad»; el candidato capaz de contestar a las preguntas «suministra la prueba de que es digno» (135), que posee la suficiente madurez para formar parte de un grupo de elegidos, de una élite.

Jolles distingue dos tipos de enigma:

1. *enigma de esfinge*

En él un ser más o menos cruel examina a un candidato en una situación límite: ¡adivina o muere! Pero la solución del enigma conlleva la muerte de la esfinge.

2. *enigma de Ilo*

En este tipo de enigma se concede libertad y vida al que lo ha inventado, siempre que el interrogado no sabe contestar. Es decir, el lema es ahora: Formula un enigma y vive. En el fondo la situación originaria de todos los enigmas es la de que uno se «juega la vida».

Es obvio que la configuración lingüística del enigma debe ser la pregunta o cualquier estructura interrogativa; además, afirma Jolles, el tipo de lenguaje predominante en el enigma es el figurado, por no decir secreto, un lenguaje que a menudo se vuelve críptico por no nombrar la esencia de las cosas sino su apariencia para darle un significado distinto; es un lenguaje intencionalmente multívoco, dominado exclusivamente por los «iniciados».

LEYENDA, VITA

Etimológicamente, leyenda procede del latín: *legenda* en el sentido de materias dignas de lectura y es de suponer que en la Edad Media las vidas de santos se leían con cierta solemnidad tanto en público como en privado. Es llamativo que hasta el siglo XVI llegaron a reunirse miles de pequeñas biografías o

simples noticias biográficas documentales o ficticias de santos en las *Acta Martyrum*, *Acta Sanctorum* y *Legenda Sanctorum* y cuya influencia sobre la literatura y las artes plásticas es incommensurable.

¿Cuál es la preocupación intelectual que subyace a la leyenda? Es según A. Jolles, la imitación, el afán de emular la forma ejemplar de vivir de una persona (34ss). El peregrinaje a la tumba de un santo como la lectura de su vida es una emulación y una identificación con las peripecias del santo y por tanto una «*imitatio Christi*», un ejercicio de santificación. Sólo con esta perspectiva se entienden las actuaciones de personajes destacados de la Cristiandad.

La característica formal de la leyenda es la esencialización y la condensación; una serie reducida de acontecimientos y actuaciones representativos y ejemplares se formulan para constituir modelos de emulación actualizables; y con esta finalidad se estructuran, la leyenda no persigue ningún afán histórico y biográfico.

Añade Jolles a esta leyenda «de emulación», una forma simple que persigue el fin opuesto, por así decir, la evitación de la imitación, porque lo evocado en ella es precisamente lo que se debe aborrecer, puesto que lleva a la perdición o, por lo menos, perjudica; es la antileyenda cuyos máximos exponentes constituyen aquellas historias de pactos con el diablo, de castigos divinos por la malevolencia.

MEMORABILE

Como ya lo sugiere el término técnico propuesto por Jolles, en el memorabile se plasma un hecho memorable concreto. Corresponde según él a la preocupación intelectual por lo concreto, por lo fundado en hechos. Suele ser brevísimo, a veces basta una sola oración para cristalizar la circunstancia recordable.

Esta circunstancia, la unicidad del suceso fijado, opone el memorabile al *caso*. Sin embargo, la unicidad no impide la posible generalización, o la aplicación a otras circunstancias. En ello el memorabile se acerca, según opina Jolles, a determinadas formas narrativas como la fábula, el cuento o la novela

corta, que ejemplifican en casos individuales la posible universalidad de la problemática.

MITO

El mito, afirma Jolles, nace de la pregunta del hombre por el mundo y de la «respuesta» del mundo al hombre. El gesto básico que subyace al mito es, por tanto, el saber y el afán de saber. Estrechamente vinculado con el mito se halla el oráculo; ambos constituyen revelaciones de la naturaleza, de la realidad, no de Dios en el sentido que dan los teólogos a la revelación. El mito es fruto de la observación del entorno un afán de comprenderlo y una respuesta condensada a los fenómenos observados e implica un suceso único, representativo de la multiplicidad y la constancia de la observación. Jolles refiere el relato de la creación del sol y de la luna en el Génesis para ejemplificar la «respuesta» que se da a la aparición de los astros. Tiene las características de un mito, es decir, el mito es la respuesta sintética a la multiplicidad. El autor distingue además entre un mito constructivo y un mito destructivo.

La distinción que Jolles establece entre los términos alemanes *Mythe* y *Mythus* como forma ya reflexa, «contaminada» por la indagación investigadora no tiene paralelo en español ni interesa en el marco de este panorama.

PARÁBOLA

Jolles no menciona la parábola como forma simple; existen, sin embargo, suficientes indicios como para atribuirle esta categoría. Incluso se puede fácilmente detectar un gesto de lenguaje básico que subyace a ella: es el gesto de la comparación. La parábola intenta explicar, detallar un fenómeno preferentemente abstracto a través de un suceso concreto y palpable. Permite una doble interpretación, en primer lugar, en un sentido superficial y en segundo lugar, en un sentido profundo, por lo cual su parentesco con procedimientos alegóricos salta a la vista.

Suele ser una narración breve intercalada en otra de mayor

envergadura, de la cual depende para su descodificación alegórica. Los ejemplos de estructuración parabólica de la narración se encuentran con frecuencia en los Evangelios.

SAGA

El español no dispone de una doble etiqueta como el alemán que distingue entre *Sage* y *Saga*, la primera como forma simple y la última como forma histórica y literaria. La elaboración y la constancia de la *Sage* puede desembocar en la *Saga*, según las indagaciones de Jolles; ejemplifica la evolución con el caso de la *Islandinga saga*, es decir, el conjunto de los relatos que reflejan los vínculos familiares que iban estableciéndose entre los habitantes primitivos de Islandia.

Evidentemente aquí la voz se empleará como designación de una forma simple (Kanzog: 1965, 164-194). Jolles afirma que la preocupación intelectual que subyace a la *Sage* es la familia, la tribu, la consanguinidad. Estas preocupaciones se sedimentan en narraciones breves que relatan las peripecias de personalidades destacadas, los matrimonios y los adulterios, los incestos y los hijos bastardos, los asesinatos, o sea, las glorias y miserias de la familia y de la tribu.

En el fondo, las tribulaciones de Asterix y Obelix y las gestas de Viki el Vikingo constituyen, derivaciones ficticias de aquella actitud primitiva de conmemorar las hazañas de la tribu.

2.2. Géneros líricos

2.2.1. Introducción en la lírica

Lo que constituye a un poeta no es su capacidad de experimentar estados anímicos poéticos —¿qué persona sensible no la tendría?— sino un enamoramiento productivo con la lengua... hay cientos de vivencias memorables, incluso apasionadas que el poeta no plasma nunca verbalmente porque no son compatibles con sus oportunidades de hacer conquistas verbales y transformar así lo personal en lo suprapersonal de una configuración rítmica...

H. E. Holthusen, *Versuch über das Gedicht*

*Ellas dixeron: «Amigo,
non sois vos el que buscamos
Mas cantad, pues que cantamos.»*

*Marqués de Santillana,
Villancico que fizo
el Marqués de Santillana
a unas tres hijas suyas.*

Como las demás formas de presentación literaria, también la lírica se cultiva desde hace milenios; hay serias especulaciones que la consideran la forma de expresión literaria más antigua y originaria.

En ningún otro género se plantea con más virulencia la pregunta por la creación artística, si se escribe en un arrebato, embargado por las emociones y vivencias, entusiasmado por el beso de las musas o si, al contrario, el poema es el fruto de la contemplación distanciada y sobria.

Sea como fuere, nadie duda de la protéica naturaleza y de la constante metamorfosis de las formas en las que se plasma la lírica y es evidente que existe el peligro de absolutizar una determinada concepción de lo lírico —como de hecho ocurre precisamente en la mayoría de los estudios actuales.

2.2.2. Diez rasgos fundamentales de lo lírico

No precisa puntualizaciones el hecho de que la lírica es un fenómeno literario y es, por tanto, arte verbal como la narrativa y la dramática, es decir, una ficción que pretende ser expresión estética de una interpretación del hombre y del mundo. En el caso de la lírica y dada su habitual brevedad, la interpretación se reduce a sectores y vivencias mínimos: un sentimiento, una emoción, una reflexión, un aspecto particular de la realidad. Nuestro cometido es encontrar los rasgos diferenciales más destacados de la lírica.

1. La disposición anímica que subyace a toda creación lírica es, según W. Kayser (1961, 336), la «interiorización», es decir, el poeta lírico tiende a experimentar la alteridad de una forma

tan intensa que se funde hasta con la realidad; lo externo se aprehende como interno. Una de las consecuencias concretas más llamativas de esta situación es la brevedad de los textos líricos; se pueden comparar con las miniaturas en la pintura. La brevedad se explica también por la intensidad de la conmoción lírica cuya característica no es la extensión sino la intensidad. Sin embargo, la brevedad puede deberse igualmente a la poca duración de las actividades que acompañaban ciertos cantos. La brevedad se refleja en una serie de rasgos que intentaré esbozar a continuación.

2. El texto lírico no tiene historia; me refiero a la historia en el sentido que fijamos para el drama y la narración, es decir, la combinación conflictiva de figuras, tiempo y espacio. Los textos líricos naturalmente también presentan figuras y no raras veces hablan de conceptos temporales y espaciales, pero no es para combinarlos en una trama, sino para que sirvan de soportes —la mayoría de la veces simbólicos— de las facetas del tema que está configurando el poeta. La sugerencia, la insinuación, el estímulo creativo son recursos típicamente líricos.

3. La predilección por la «instantánea» es otro rasgo que emana de la brevedad y la naturaleza específica de la vivencia lírica; quiero decir, el poeta no elabora una argumentación externamente coherente, sino que acumula sugerencias hábilmente organizadas para ilustrar y profundizar en un solo tema central y para suscitar la colaboración del receptor. En cuanto se descubra una trama en un texto lírico hay que andar con cautela, puesto que casi siempre es señal de «hermanamiento» de elementos líricos con otros dramáticos y/o narrativos; mezcla que evidentemente puede dar frutos muy sorprendentes y literariamente logrados. Por otro lado, se observan muy diversos grados de organización de la materia lírica, baste confrontar el soneto, con su estructuración argumentativa, y el caligrama como forma extrema de fragmentarismo verbal que roza ya la expresión pictórica.

4. La profundización en un aspecto, en un tema, en una emoción se vincula muy estrechamente con la brevedad y con la preferencia por la «instantánea», dado que es señal de la

renuncia a la extensión dinámica y evolutiva en el texto lírico. Al poeta no le interesa desplegar detalladamente uno o varios acontecimientos, sino profundizar en un solo tema del que presenta, a lo sumo, aspectos diversos. Si en los demás géneros prevalece una especie de horizontalidad en el tratamiento de la materia literaria, en la lírica se convierte en verticalidad.

5. En cuanto a la configuración lingüística del texto lírico destacan también algunos rasgos diferenciadores. En la lírica, muchísimo más que en ningún otro texto, prevalece la función poética del lenguaje, es decir, el sonido, la palabra, las oraciones adquieren valor estético por sí mismos, por sus virtudes fónicas y rítmicas, más que como signos referenciales que evocan una realidad extraverbal, aunque sea muy difícil separar las facetas de la referencialidad y de la poeticidad; se trata primordialmente de una distribución específica de pesos. A menudo se ha llamado la atención sobre la densidad estructural de los textos líricos en el sentido de una apretada red de interrelaciones entre los diversos recursos. En la poesía de tipo intimista y monológica el aspecto más llamativo es acaso la concentración de potencia sugestiva del lenguaje, una carga connotativa muy superior a la de los otros géneros que precisa de la colaboración intensa del receptor.

6. La versificación no es un requisito imprescindible de lo lírico, el poema en prosa es prueba fehaciente de que el poeta puede prescindir de la métrica. Sin embargo, por algo será que la inmensa mayoría de los textos líricos tenga forma versificada más o menos reglamentada. La forma métrica es un elemento de estetización nada despreciable, eleva el lenguaje por encima de lo cotidiano, le da carácter individual, destaca con ello también lo que manifiesta como contenido. En este orden de ideas se puede introducir, como lo propone W. Kayser, una distinción entre formas líricas tectónicas, es decir aquellos géneros que obedecen a una estructura más o menos preestablecida, y las formas atectónicas que no siguen ninguna normativa fija y obedecen a la voluntad expresiva del poeta más que a otra ley.

7. Muy estrechamente vinculado con el verso está el ritmo, aunque también puede haber ritmización de la prosa. Nadie

niega que el ritmo es el centro, el motor y corazón de la lírica, aunque no carece de dificultad una sólida definición del ritmo en la lírica.

8. No faltan estudiosos que insisten en el carácter explícita o por lo menos implícitamente oral de la lírica. Es decir, la percepción auditiva del texto lírico es la forma más adecuada a su naturaleza rítmica y musical y es también la más originaria. Incluso en la lectura silenciosa el carácter oral hace que sintonicemos con los elementos sonantes del texto, que resuenen dentro de nosotros. Indudablemente, la lírica moderna y contemporánea ha adquirido un carácter cada vez más visual, desempeñando un papel muy importante los procedimientos tipográficos.

9. La musicalidad no se idéntifica con el ritmo aunque tampoco están enemistados los dos; la musicalidad abarca, tal vez, un ámbito más amplio que el ritmo, dado que la música del lenguaje lírico se fundamenta no solamente en la repetición periódica de determinados grupos de tónicas y átonas, en la entonación y las pausas, sino también en lo que podríamos llamar melodía, en el color de las vocales, en la dureza y suavidad de las consonantes, a veces, en las coincidencias onomatopéyicas de las combinaciones fónicas.

10. Una rápida observación todavía acerca de la comunicación lírica que, según la concepción de la lírica que se contemple, puede ser directa o diferida. Es decir, en la lírica de tipo cancioneril el receptor suele estar presente cuando se emite el texto, produciéndose así simultáneamente la emisión y la recepción. En la lírica de tipo monológico e intimista suele producirse, entre la emisión y la recepción, un espacio temporal más o menos largo.

Según el tipo de lírica la necesidad y la intensidad de la colaboración interpretativa y hasta recreativa del receptor difiere también considerablemente. La lírica cancioneril suele ser de fácil acceso y —si no es por problemas meramente lingüísticos— no plantea problemas de interpretación. En cambio, la subjetividad de la lírica intimista a veces resulta tan opaca e

inaccesible que no pocas veces el receptor no iniciado se resigna o renuncia.

2.2.3. *Dos tipos de lírica*

Soy consciente de que la división de las posibles concepciones de la lírica en sólo dos clases es insuficiente y fuerza sobremanera la realidad polifacética del fenómeno. Será, sin embargo, una ayuda para un primer acercamiento. Los criterios que propongo para la clasificación son remotamente históricos y predominantemente estructurales y funcionales.

La distinción se establece entre una concepción que llamo «cancioneril» y sociable —en un sentido muy etimológico— y una concepción monológica e intimista. A esta se añade una tercera categoría, distinguiendo entre lírica sensorial y reflexiva, aplicable según épocas y autores a uno y otro de los tipos anteriores.

La lírica cancioneril y sociable

Con mucha probabilidad la lírica cancioneril es la manifestación más temprana del género y nace de la costumbre de cantar o de acompañar con música instrumental las actividades colectivas. Muy pronto este hábito se plasma ya de forma artística en la lírica coral griega y en el acompañamiento de las recitaciones con la lira —de allí el nombre «lírica»—, la cítara o la flauta. Lógicamente esta circunstancia motiva el carácter eminentemente oral de este tipo de poesía destinado al canto y a la recitación y de allí a la recepción auditiva y no visual. A menudo se elabora para la presentación colectiva de grupos y de coros de donde se explica su frecuente dialogización. Sin embargo, éste y muchos otros recursos siguen manifestándose hasta en la lírica reciente por ejemplo de Lorca o de Alberti, con lo cual se deduce que doy al término «cancioneril» un sentido más amplio, formal e históricamente hablando, que Nicasio Salvador en su ya clásico libro *La poesía cancioneril. El cancionero de Estuñiga* (1977) que limita la validez a la lírica de los cancioneros del s. XV y XVI.

¿Cuáles son los temas de la lírica cancioneril? En el fondo se cantan todos los acontecimientos relacionados con la vida social, la convivencia humana en todos los niveles desde el nacimiento hasta la muerte pasando por el culto, el trabajo, las fiestas, la guerra y, naturalmente, el amor.

El lenguaje de esta poesía es sencillo, hecho que repercute en el léxico, en la sintaxis y la métrica: las oraciones, los versos, las estrofas y hasta los textos mismos son breves. Abundan los recursos de repetición, sobre todo los paralelísticos, como el estribillo, pero también el ritmo y la rima tienden a la reiteración llamativa. Desde el punto de vista del tono la variación es amplia predominando, sin embargo, el ligero, a veces satírico y juguetón.

Ya aludí brevemente a la función que desempeña este tipo de lírica llamándola también sociable, es decir, su cometido principal era el de consolidar, mantener activa la convivencia, de incitar al esfuerzo colectivo y de celebrar o conmemorar en comunidad eventos significativos. Es una poesía eminentemente socializante, hecho que contrasta fuertemente con el aparente hermetismo del segundo tipo de lírica.

La lírica monológica e intimista

La lírica monológica presupone una concepción del mundo y del hombre considerablemente más individualista y subjetivista, no raras veces egocéntrica. Nace con el Idealismo y el Romanticismo en los que se exalta el yo, una exaltación que trae consigo un afán de originalidad y con ello una obsesión por la innovación que desemboca en una, a veces, furibunda rebelión contra formas y normas preestablecidas y un rechazo de los modelos tradicionales. De la veneración de lo establecido manifestada por la imitación de la realidad tal como es y la fidelidad a los maestros modélicos se pasa a una necesidad de autoafirmación y emancipación de todo lo convencional.

La consecuencia inevitable de esta actitud fundamental es el pulular de concepciones que dificulta enormemente la determinación de los rasgos característicos no solamente de la lírica sino de casi todos los fenómenos filosóficos y culturales que

nacen con el s. XVIII y siguen todavía vigentes en la actualidad después de haber pasado por varias metamorfosis.

Por consiguiente, las formas en las que se plasma la expresión lírica son tan variadas que resulta imposible indicar unos esquemas uniformes y homogéneos. Sin embargo, no dejan de cultivarse, aunque de manera irregular, las formas tradicionales como la elegía, la oda, el himno, el soneto o el epigrama; ahora bien, la inmensa mayoría de los textos nacen con el afán de originalidad, de libertad formal, de tono y estilo que caracteriza la actitud que subyace a la cosmovisión vigente y las manifestaciones artísticas. El único rasgo que se mantiene es el de la brevedad de los textos líricos. Como ya se dijo, crece considerablemente la importancia de lo visual en esta concepción intimista de la lírica; se lee en silencio, el poema ya no tiene su sitio en la memoria sino en la página impresa de un libro. Las manipulaciones tipográficas adquieren también una dimensión estética y culminan en un extraño matrimonio entre la pintura y la literatura cuyo máximo exponente genérico es el caligrama.

Temáticamente hablando, esta nueva concepción tampoco admite restricciones, de modo que encontramos textos que plasman las reflexiones más elevadas sobre la existencia humana junto a otros sobre temas intrascendentes, espectacularmente insólitos o simplemente lúdicos y burlones.

El lenguaje de la lírica moderna y contemporánea tampoco se puede caracterizar como uniforme porque al lado de formulaciones convencionales hallamos también osadas innovaciones, licencias gramaticales de todo tipo, atrevidas metáforas, hasta renuncia al lenguaje coherente y la caótica yuxtaposición de elementos sintácticos. También desde el punto de vista métrico el panorama se presenta variopinto: desde la versificación convencional, pasando por el verso libre y el poema en prosa, hasta la inconexa acumulación de letras en el llamado letrismo.

La función de la lírica en esta concepción se puede dividir en por lo menos dos corrientes: primero, la lírica que se entiende como plasmación verbal de las vivencias íntimas del individuo; una plasmación que se entiende como liberación en la palabra y a través de la palabra. Se produce la extraña paradoja de una coincidencia del egocentrismo y hermetismo por un lado y de la dimensión social ineludible que tiene toda activi-

dad humana y que aquí se refleja como necesidad de comunicación. Cada conocimiento, también el poético, es *diffusivum sui* y añora la comunicación.

La función social resulta particularmente patente en la segunda función, no siempre limpiamente separable de la primera, que es la de la llamada lírica comprometida o social en la que se produce, según palabras de M. Mantero, el paso de «la poesía del “yo” al “nosotros”» (Mantero: 1971).

Una de las funciones que nace con el Romanticismo y desde entonces acompaña casi necesariamente las demás es la que se plasma en la lírica autorreflexiva, es decir, en aquellos textos que tienen como tema la misma lírica; poemas-manifiesto que se entienden como poéticas, como programas que esclarecen la particular manera de entender el quehacer poético de un poeta, de una corriente, de uno de los múltiples «ismos» que pululan desde entonces en la literatura occidental.

Se entiende que es cada vez más necesaria la autojustificación y la instrucción de uso de unos textos que no se ajustan a ningún canon establecido y que son no pocas veces de difícil digestión. No extraña que los intentos de definición de la lírica fracasen fácilmente por la inabarcable variedad de aspectos que ha tomado en tan poco tiempo y por la tentación de aislar y absolutizar uno de ellos.

2.2.4. Repertorio de géneros líricos

AFORISMO

El término

Podrían surgir dudas acerca de la pertenencia o no del aforismo al grupo de los géneros líricos, incluso no resultaría del todo descabellado vacilar a la hora de la atribución del género a la literatura. De hecho, unos sitúan el origen del aforismo en Grecia, concretamente en la escuela de Hipócrates, otros lo atribuyen a Tácito, mientras que un tercer grupo atribuye la creación a autores franceses o españoles del siglo XVII. Depende, como ocurre en tantos casos, de la definición que se dé al fenómeno.

La etimología de aforismo deriva del griego *aphorismos* o del latín *aphorismus*; ambas palabras significan «definición». Hipócrates utiliza los *aphorismoi* como reglas del diagnóstico y la terapia de enfermedades y formulándolos en breves oraciones sueltas. Pronto la aplicación se amplía y abarca todos los ámbitos del saber y hacer, además con carácter multifuncional: servía tanto para formular observaciones, como reflexiones, impresiones instantáneas, etc. La característica formal más destacada es todavía hoy la brevedad, la concisión y la agudeza que convertían el aforismo en un texto miniatura fácil de retener.

Intento de definición

Desde entonces, desde Hipócrates y Tácito al aforismo moderno, el género ha pasado por una serie de metamorfosis que no facilitan su definición. Como siempre intentaré indicar unas pautas lo suficientemente generales como para cubrir un amplio número de variaciones que se han producido a lo largo de los siglos y en las diversas literaturas nacionales.

Rasgos formales

El rasgo formal más evidente del aforismo como género literario es la extrema brevedad; por lo general no abarca más de una o dos oraciones. En segundo lugar, se debe destacar su carácter independiente y acabado. El aforismo es una creación autónoma y redondeada, no se puede aislar una oración de un contexto para transformarla en aforismo. Independencia significa también que la idea u observación que se presenta en el aforismo es como un núcleo energético estimulante, una conclusión sugestiva, pero para la cual no se aportan pruebas ni demostraciones como ocurre por ejemplo en el tratado o en el ensayo. En tercer lugar, se debe mencionar la claridad, la unidad y originalidad de la formulación del aforismo. La elaboración del lenguaje es particularmente cuidadosa; es una prosa en la que se selecciona cada palabra y se dispone estratégicamente para garantizar un máximo efecto sugestivo y estético. En el aforismo se dice mucho con pocas y acertadas palabras, es más,

se busca una originalidad que aliena la significación usual de las palabras o revela la automatización que se oculta en los clichés del lenguaje cotidiano. Los poetas aforísticos tienen cierta predilección por la palabra polifacética, la formulación connotativa, la metáfora sugestiva, la antítesis, la paradoja, el quiasmo. Es en gran parte este afán de estetización individualizadora que justifica la atribución del aforismo al grupo de los géneros líricos.

Tipología

Franz H. Mautner llega incluso a la conclusión de que el aforismo corresponde a un procedimiento innato del pensamiento humano, es una configuración en la que la reflexión humana alcanza por fin el sosiego después de una laboriosa búsqueda (Neumann: 1976, 401). Lo ve confirmado en el hecho de que las diversas naciones y lenguas utilizan las mismas estructuras y técnicas para el género.

Sea como fuere, el aforismo siempre es fruto de una reflexión intensa o de una intuición del autor. El mismo Mautner distingue entre dos tipos: la ocurrencia y la aclaración. El primer caso sería una especie de visión súbita de la solución de un embrollo de interrelaciones, una coherencia; el segundo, el esclarecimiento, es como la conclusión de un raciocinio, la respuesta a una interrogación discursiva (Mautner: 1976). Normalmente el aforismo va en contra de la opinión general, contra la convención y lo acostumbrado (tal como se refleja en el refrán). Desconoce los lugares comunes y los tópicos, mira la realidad desde una perspectiva subjetiva. Por ello tampoco tiene pretensiones de universalidad, lo que no significa que no trascienda el trozo de realidad que respresenta o la persona de la que surge.

Temática y función

El aforismo se entiende como interpretación o incluso descubrimiento personalísimo de la realidad formulados en un núcleo energético insólito y estimulante. Para poder seguir los

pasos del poeta el lector debe poseer mucha capacidad de interpretación y también de colaboración porque es imprescindible para el cabal entendimiento del aforismo, para penetrar la condensación y disfrutar la destreza lingüística y la originalidad de composición. No por último, del aforismo emana un poderoso estímulo de reflexión y de fruición estética.

Ejemplos

Poeta, por ser claro no se es mejor poeta.
Por oscuro, poeta —no lo olvides— tampoco.

Rafael Alberti, *Cármenes*

* * *

En otoño debían caer las hojas de los libros.

Ramón Gómez de la Serra, *Greguerías*

CANCIÓN

La canción es tal vez el género lírico más polémico o por lo menos más complejo y ello por varias razones: entre ellas su longevidad que, como es habitual, genera un número considerable de variaciones temáticas y, en este caso, sobre todo formales. La canción evolucionó aproximadamente desde Petrarca, es decir, desde el siglo XIV, en dos direcciones discrepantes que obligan a tratarla en dos apartados distintos: por un lado, la canción popular o tradicional y, por otro, la canción culta o petrarquesca.

La canción popular o tradicional

Veamos primero la canción popular o tradicional. Ocorre que España puede considerarse un país privilegiado por ser la nación que con las jarchas inaugura en el siglo X la lírica popular europea. Y después, «toda la literatura hispánica de la

gran época, desde la Celestina hasta Calderón, está atravesada por una veta popularizante, sin la cual no sería lo que es», según opina M. Frenk Alatorre (1966, XV). En la evolución de la lírica tradicional no se puede dejar de lado la influencia provenzal (*virelay, cosaute*) que repercute principalmente en las cantigas gallego-portuguesas consideradas uno de los eslabones de la canción popular hispánica.

Origen y tipología

Como para nuestras necesidades no importa si la canción es de creación individual o supuestamente colectiva, no hace falta explayarnos en la discusión iniciada, en el ámbito hispánico, entre otros por Menéndez Pidal (1953), por D. Alonso (1964), y continuada por Frenk Alatorre (1966) y Sánchez Romeralo (1969) acerca de la creación de este tipo de lírica, acerca de la diferencia entre la lírica culta y popular y de la designación apropiada de ésta. Baste una cita de Sánchez Romeralo para deslindar la problemática y sugerir una posible solución; afirma que «la autenticidad de la poesía culta consiste en que el poeta sea realmente él, y cuanto más sea él y menos los otros mejor; la autenticidad de la poesía popular consiste precisamente en lo contrario: en cantar como los otros, en cantar como pueblo. (...) El cantar popular no aspira a romper moldes. Los moldes se rompen, pero como la tierra, por la acción lenta y secular del tiempo». (Sánchez Romeralo: 1969, 118-119) Y el molde está configurado, según Sánchez Romeralo, por el estilo en un sentido lato, y éste, a su vez, se presenta tan diversificado que el autor llega a la conclusión de que el villancico, léase la lírica popular, «es un decir poético cuya forma no solamente no es fija, pero muchas veces ni siquiera es fijable» (34-35).

Aspectos formales

Ahora bien, aún así quedan algunos rasgos comunes que se resumen rápidamente: la brevedad y el dinamismo de la estructura, la sobriedad y la sencillez de sentimientos y de su expre-

sión. El dinamismo de la lírica tradicional se plasma en elementos dramáticos como el diálogo, que adquiere a menudo forma de confianza entre madre e hija, entre amigas, o se estructura como monólogo en preguntas, exclamaciones o exhortaciones. Raro es el poema tradicional que no se base en un esquema binario, contraponiendo dos situaciones, dos opiniones, dos fenómenos apoyados en elementos de la realidad, de la naturaleza, en situaciones cotidianas.

La sintaxis es sencilla, «suelta» por la mera yuxtaposición de sintagmas. Son frecuentes los juegos de palabra, los paralelismos, la adjetivación reiterativa. La elaboración métrica también es muy variada; el verso predominante es el de arte menor, y entre ellos el octosílabo. Son frecuentes las canciones de esquema ternario, como el villancico, es decir, un estribillo inicial (cabeza, letra o tema), un desarrollo (la estrofa) y un cierre en forma de vuelta, en el sentido de un retorno a uno o varios versos del inicio. Pero de ninguna manera es ésta la única estructuración posible (Domínguez Caparrós, J.: 1985).

Aspectos temáticos

La temática de la canción popular gira en torno al amor en sus más diversas facetas que van del enamoramiento, la espera y el gozo hasta la ausencia, la soledad y la infidelidad. También se conocen canciones populares de tema religioso y satírico, por ejemplo en las *Cantigas* de Alfonso X y las *cantigas de escarnio e mal dizer*.

Es de suponer que la canción popular se recitaba y cantaba ante un público colectivo tanto en la corte como en la plaza y además con la característica común de ser cantada y acompañada de música. Sánchez Romeralo afirma que «la mayoría de los poetas de aquellos tiempos, a fuer de verdaderos trovadores, cantaban sus poesías líricas acompañándose con el laúd, la vihuela o la guitarra», (1969, 20). El lector de los poetas del 27 recordará que los recursos de la poesía popular hallaron un nuevo auge sobre todo en la obra, tanto teórica como poética, de García Lorca y de Alberti.

La canción culta o petrarquista

Tal vez en la aproximación a la canción culta surjan menos dificultades que en el caso de la canción tradicional por su evolución más coherente y más fácilmente rastreable. Sin embargo el «giro petrarquista» origina unas consecuencias más trascendentes para la lírica moderna que la lírica tradicional. Con la canción petrarquista se inicia una forma de creación lírica que, aunque con formas cada vez más diversas se estableció hasta en nuestro siglo como la más difundida y considerada actualmente la más intrínsecamente lírica.

Rasgos definitorios

¿Cuáles son los rasgos definitorios de este género? La característica más patente es su tono intimista e individualista, su subjetivismo que con frecuencia desemboca en una actitud hermética y elitista. Materialmente hablando, la canción petrarquista inaugura una nueva concepción del creador lírico: el «cantor» que se convierte en «escritor», es decir, de la fase oral de emisión y recepción se pasa a una era visual, a la escritura y la lectura. Salta a la vista que el cambio no es un mero cambio de canal y de código, sino que conlleva notables cambios de tono, de presentación, de configuración, de formulación. Es precisamente la falta de contacto directo entre creador y público uno de los motivos más importantes para la cada vez más frecuente preocupación metapoética en la lírica; los poetas sienten la necesidad de hablar de su quehacer literario; desde el *Canzoniere* de Petrarca hasta acá apenas se encuentra un poeta que no haya meditado y plasmado su lírica y la lírica en sus poemas. La irrupción de la escritura y el abandono de la oralidad confieren naturalmente también una importancia inacostumbrada al cambio de recepción de la lírica dado que ya no entra por los oídos sino por los ojos del lector solitario, ya no es la audición efímera, sino la visión estática e incluso repetible.

La forma

Formalmente, la canción culta sigue siendo breve, sin embargo, un tanto más extensa que la popular. Su métrica, por lo menos en su forma clásica, está rigurosamente preceptuada, aunque tampoco con un rigor férreo, como veremos. Se compone de 5 a 10 estrofas (estancias) con un número no preestablecido de versos endecasílabos y heptasílabos y una rima que escoge el poeta, siendo generalmente suelto el primer verso. Una vez establecido el esquema estrófico se va repitiendo a lo largo de toda la canción; la estrofa final (envío o tornata) puede ser más corta. (Para más detalles: Segura: 1949; Navarro Tomás: 1974; Domínguez Caparrós: 1985).

El lenguaje de la canción culta se adapta a la categoría del poema con un vocabulario más selecto, una sintaxis más compleja y unos recursos retóricos más sofisticados. Por lo general, las distintas estrofas presentan aspectos y facetas diversas del tema de la canción que es, en la mayoría de los casos, el amor contemplado en múltiples aspectos y circunstancias; destaca con frecuencia la actitud confesional de muchas canciones.

Ejemplos de canción popular:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.
En Ávila del Río
mataron a mi amigo,
dentro en Ávila

Cancionero Musical de Palacio

* * *

En Ávila, mis ojos...
Siglo XV

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.

Rafael Alberti «Mi corza» de *Marinero en tierra*

* * *

Ejemplo de canción culta:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trajese;

no pienses que cantado
se ríe de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;

.....
No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas
obras y hermosura a los poetas

den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
de algún caso notable,
que por ti pase triste y miserable.

Garcilaso de la Vega: *A la flor de Gnido*
(2 fragmentos de 22 estrofas)

ÉGLOGA

El término

La égloga pertenece también a los géneros líricos de milenaria tradición y, precisamente por ello, ha experimentado una serie de metamorfosis, hasta de nombre propio, dado que ya en la época helénica se utilizaba tanto el término *ekloge* como el de *eidyllion* para designar el mismo fenómeno; el primero significa «selección» y el segundo «pequeño cuadro». Hasta la actualidad se siguen utilizando indistintamente los dos términos según la nación; así, la teoría literaria alemana ha dado preferencia a *Idylle* mientras que en España prevalece la designación égloga. Ahora bien, no se debe pasar por alto que al lado de la égloga predominantemente lírica existe otra en la que prevalecen los elementos dramáticos, aunque se conserve el elemento y ambiente bucólico-pastoral. Baste recordar las obras de Juan del Encina que reciben el nombre de églogas y son pequeñas piecitas dramáticas.

Posible definición

El género se caracteriza por ser precisamente un segmento, un «pequeño cuadro» campestre idílico, una especie de reducido cuadro de costumbres en el que se evoca la compenetración del hombre con la naturaleza en una originaria felicidad casi paradisíaca. Un programa ecológico «avant la lettre» que causaría envidia a más de un verde actual. No deja de extrañar que en nuestros tiempos no se escriban más églogas.

Aspectos formales

La égloga se escribe en prosa o en verso, predominando en las antiguas églogas versificadas el hexámetro, sin embargo,

posteriormente, en las composiciones renacentistas y hasta el s. XVIII, se diversifican tanto los metros como las formas estróficas. A pesar de ser un «pequeño cuadro», la égloga suele tener una extensión mayor que otras formas líricas; sirvan de ejemplo las de Garcilaso que oscilan entre unos 400 y 1.800 versos. El aspecto técnico que más llama la atención es la mezcla de recursos narrativo-dramáticos con los líricos; es una demostración fehaciente de los límites fluidos entre las diversas formas de presentación. Así es frecuente la introducción y el cierre narrativos, a veces por un narrador, que se declara como tal, y la intercalación de diálogos (diálogo amebio). Ello implica también que la égloga desarrolla un amago de historia con sus figuras y su espacio, presenciamos un pequeño conflicto que, por regla general, termina en *happy end* o, por lo menos, sin mayores catástrofes. Esta circunstancia explica también la mayor extensión de la égloga. El estilo de la égloga es de nivel mediano, las *eglogae* de Virgilio sirvieron incluso de paradigma de la división de los tres estilos que establece Juan de Garlandia en el s. XIII. Es decir, el léxico y la sintaxis ni son altisonantes y complejos ni sencillos y modestos; se adaptan, hasta cierto punto, al ambiente y a las figuras que actúan en él.

Las figuras que pueblan la égloga proceden naturalmente del campo, son labradores, pastores o pescadores (a veces con una asombrosa cultura, circunstancia que no chocaba a los receptores, también cultos; como tampoco chocaba su serenidad y su sentido del humor al lado de la sencillez e ingenuidad). El espacio en el que se desarrollan las pequeñas escenas no es menos idílico, los autores echan mano del tópico del *locus amoenus*, creando así un ambiente pastoril más de escenario que de campo. Aunque se suministran indicios para el transcurso del tiempo presentado no ocurre lo mismo para su ubicación en el calendario, es un tiempo sin concreciones, utópico también.

La temática

Los temas de las églogas giran constantemente alrededor de la vida en el campo, plasmada en escenas sencillas (ingenuas para los ojos del hombre actual) y caracterizadas por el aleja-

miento del mundanal ruido, del ajetreo de la ciudad. Es la actitud y el ambiente que inspira el *beatus ille* horaciano o el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de A. de Guevara: una vida retirada casi inconsciente, sin los tonos reivindicativos y los belicosos postulados del *retour à la nature* que, dos siglos más tarde, plantearía J. J. Rousseau, abriendo una nueva era de evasión idílica.

La función

La función de la égloga salta a la vista: es expresión de la huida de una realidad que, por las razones que sea, desagrade al autor y al público, y del anhelo de un restablecimiento de un vínculo entre el hombre y la naturaleza, del retorno a una inocencia y felicidad paradisiacas. Es evidente el peligro de que el canto a la naturaleza se convierta en melancólico y nostálgico anhelo de un pasado irrecuperable; por esto, Schiller advirtió ya en su tratado sobre *Poesía ingenua y sentimental* de 1796 que no se deben llorar los tiempos pasados sino que el deseo de penetración con la naturaleza debe orientarse hacia el futuro con el afán de crear armonía y perfección, equilibrio y sosiego en una época venidera.

Ejemplo

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo;
agora estés atento solo y dado
al ínclito gobierno del Estado
albano, agora vuelvo a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra al fiero Marte;

.....

Saliendo de las ondas encendido
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie de una alta haya, en la verdura,
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía:
y así como presente,
razonando con ella le decía.

SALICIO

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aun la vida temo,
témola con razón, pues tú me dejas;
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mi mismo yo me corro agora.
¿De un alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?
Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo.

.....

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan,
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan
con diferente voz se condolecen

y mi morir cantando me adivinan.
Las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste.
Tú sola contra mí te endureciste,
los ojos aun siquiera no volviendo
a lo que tú hiciste.
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

.....

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes
no dejes el lugar que tanto amaste;
que bien podrás venir de mí segura,
yo dejaré el lugar do me dejaste:
ven; si por solo esto te detienes.
Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí una espesura,
ves aquí una agua clara,
en otro tiempo cara,
a quien de ti con lágrimas me quejo.
Quizá aquí hallarás, pues yo me alejo,
al que todo mi bien quitarme puede;
que, pues el bien le dejo,
no es mucho que el lugar también le quede.

Garcilaso de la Vega: *Égloga Primera*
(fragmentos)

ELEGÍA

El término

El nombre elegía viene del griego *elegeion* por el popular metro elegíaco que consta de un dístico con un hexámetro y un pentámetro, que por su disparidad suele llamarse «cojeante».

De allí que toda composición breve con este metro recibía el nombre de elegía, sin que hubiera una fijación muy severa del tema. Ésta se produjo más tarde, mejor dicho, no ha existido nunca una rigurosa fijación temática, sino más bien de tono;

el tono elegíaco a su vez es bastante difícil de determinar y ni siquiera es exclusivo de este género lírico, porque se puede presentar igualmente en otros géneros literarios y en otras artes, en la música o la pintura.

El tono elegíaco

¿Qué es el tono elegíaco? Es una mezcla entre ingredientes tristes, melancólicos, plañideros, sentimentales, nostálgicos, desconsolados, lánguidos, fúnebres, apacibles que, según el tema que se trate, aparecerán en proporciones mayores o menores, pero nunca será violento, apasionado o desenfrenado.

La temática

Es muy difícil circunscribir ni siquiera los ámbitos temáticos que se plasman en la elegía. F. Rodríguez Adrados opina que «la elegía es por antonomasia la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos» (1956-59, XVI). Es mucho más tarde cuando la elegía experimenta cierta especialización temática, girando a menudo alrededor del misterio de la muerte; pero tampoco en la elegía moderna es un tema exclusivo; lo mismo nos encontramos con elegías que cantan la fugacidad de la vida, la nostalgia de la juventud perdida, los tiempos mejores pasados, la alabanza del campo, las ausencias. De todas formas constituye una indebida reducción, limitar la temática de la elegía exclusivamente a la muerte (Wardropper: 1967), aunque, en determinadas épocas, no se le puede negar una determinada predilección por lo lúgubre y melancólico. A veces los mismos títulos y planteamientos son significativos como se nos revela en los famosos y no pocas veces imitados *Night Thoughts on Life Death and Immortality* (1742-1745) de Edward Young o la *Elegy Written on a Country Churchyard* (1750) de Thomas Gray.

En su tratado sobre «poesía ingenua y sentimental» (Schiller: 1989) F. Schiller, basándose en las interrelaciones del ideal y de la experiencia, introduce una interesante distinción entre lo elegíaco, lo idílico y lo satírico como actitudes que desem-

bocan luego en géneros del mismo nombre. Lo ideal y la experiencia pueden interrelacionarse de tres maneras: o bien en contradicción con la situación real dando lugar a la sátira, o bien en armonía con lo real, actitud que corresponde a lo idílico o bien, finalmente, lo ideal se sitúa entre los dos, es decir, se anhela, produciendo así lo elegíaco.

Aspectos formales

La estructura de la elegía es igualmente difícil de describir. La única constante es tal vez la brevedad. Suele presentar una situación inicial que desencadena la presentación de aspectos diversos desde una perspectiva subjetiva, emocional, sin rigor argumental. Quizá ningún preceptista español haya caracterizado tan acertadamente, tanto el esquema como el tono, como Herrera cuando dice: «Conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara, y si con esto se puede declarar noble, congojosa en los afectos y que los mueve en toda parte, ni muy hinchada ni muy humilde, no obscura con exquisitas sentencias y fábulas muy buscadas; que tenga frecuente conmiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, excursos o paréntesis» (Herrera: 1972, 416s). La recomendación de evitar la *obscuritas* debida a sentencias exquisitas y fábulas se dirige contra una costumbre elegíaca practicada ya en la época alejandrina, en la que era frecuente entremezclar las lamentaciones con alusiones mitológicas a veces difíciles de identificar.

Desde el punto de vista métrico ya vimos que el género se inicia con un metro fijo, el dístico elegíaco, es decir, una estrofa compuesta por un hexámetro y un pentámetro. Pero este precepto no duró; sin embargo, las elegías modernas siguen siendo estróficas, con preferencia por los versos largos y solemnes y ritmos que subrayan este tono sosegado y lánguido. Las excepciones confirman también aquí la regla: piénsese en los versos de arte menor de las *Coplas* de Jorge Manrique o la imponente mezcla de versos de arte menor y mayor del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

El lenguaje de la elegía debe adaptarse al tono y la temática tanto en el léxico como en la sintáxis. «Per elegiam stilum

intelligimús miserorum» afirma Dante en *De vulgari eloquentia*, es decir, el lenguaje de la elegía es el de los desdichados. La misma adaptación se observa en el ámbito retórico «El ornato de ella ha de ser más limpio y reluciente que peinado y compuesto curiosamente» exige Herrera, es decir, el poeta elegíaco debe evitar la pomposidad y el rebuscamiento.

Formas de presentación y funciones

Originariamente, la recitación de la elegía se realizó en público, en banquetes, etc. y con acompañamiento de flauta. Como ocurre con casi todas las formas clásicas, de la recepción colectiva y auditiva pasa a la particular y visual. Pero recitada o leída, tiene la misma función: conmover al público, invitar a una reflexión sosegada o consolar a personas afectadas por desgracias. No cabe duda, que algunas elegías constituyen un testimonio estético de un profundo dolor o de un inalcanzable anhelo y desde luego no se pueden excluir las interferencias entre dos y más de estas funciones.

A menudo resulta muy difícil deslindar entre la elegía y diversos géneros limítrofes como el llanto o planto (del latín *planctus*) que también cantan la ausencia, el destierro o la muerte. Lo mismo ocurre con la endecha, que más que género, es una forma métrica poemática que se distingue por ser de arte menor, o más precisamente, de versos de menos de 8 sílabas. A partir del Siglo de Oro, se consolidó la forma heptasilábica.

Ejemplos

Por la herida que abril ha dejado en mi pecho,
ruedan mis dulces rosas sangrientas, una a una,
de manera que este pobre cuerpo está hecho
como un jardín de grana, a la luz de la luna.

—¡Oh, cómo me florecen! Nacida una apenas,
otra se pone encima. ¡Qué ardorosas marañas
de hilo carmín! ¡Qué ocaso! Los tallos de mis venas
me alumbran a mí mismo con mis bellas entrañas.—

Y yo solo me arranco las rosas porque quiero
que el camino no sea tan rojo ni tan largo...
Una rosa, otra rosa... ¡Pero nunca me muero!
El alma se me va, ¡y de pie, sin embargo!

J. R. Jiménez: *Elegías intermedias*, 4

* * *

En tu aganonia, amor

¡Cuánto le costó a la muerte apagarle los ojos!
Sopló una vez,
dos veces,
tres veces —¡bien lo vi!—
y tus ojos siguieron encendidos.
Alguien dijo:
Ya no tiene ni sol ni sal en las venas
y los ojos no se le apagan.
Yo llegué a pensar que no se apagarían nunca,
que quedarían encendidos
para siempre
como las alas de una mariposa de oro
eternamente abiertas
sobre los despojos de la muerte.
Al fin todo se hundió...
y tu mirada se torció y se deshizo
en un cielo turbio y revuelto...
Y ya no vi más que mis lágrimas.

León Felipe: «Bertuca» de *Cuatro poemas con epígrafe y colofón*

EPIGRAMA

El término

Etimológicamente, epigrama viene del griego *epigramma* donde significaba inscripción en una tumba, un monumento o una estatua.

Aspectos formales

De allí se explica una de sus características externas más llamativas: su extrema brevedad. Originariamente se componía en el dístico elegíaco, es decir, la combinación de un hexámetro y un pentámetro. Después se abandonó muy pronto esta estrofa y se introducen numerosas variaciones, siempre breves entre las que la redondilla adquiere un lugar privilegiado (Navarro Tomás: 1974, 534). García Gual compara el epigrama en el «pionero» del género, Pálades, con un «rígido estuche» (García Gual: 1991, 275) y sigue siéndolo hasta la actualidad.

A menudo el epigrama se construye sobre una vivencia personal que se enfoca desde una perspectiva original o también forma una glosa de circunstancias, actuaciones o una cita ajena. No es rara la elaboración climática con suspense que desemboca en una conclusión aguda y chispeante que nos revela la actitud y la cosmovisión del autor. Salta a la vista que la estructura del enigma se presta adecuadamente a la creación del epigrama.

En el tono del epigrama notamos cierta tendencia a lo sentencioso; se evitan el apasionamiento y las emociones desbordantes. Prevalece, antes bien, la ironía y el desenfado. A veces los poetas epigramáticos no han podido esquivar el peligro del preciosismo, del amaneramiento y de la pedantería; en algunos casos caen incluso en insolencias u obscenidades de mal gusto.

El rasgo más destacado del estilo del epigrama moderno es el afán de elocuencia y brillantez; un hecho que se debe probablemente a la frecuencia con la que se presentaron los epigramas en las reuniones de artistas e intelectuales con el fin de impresionar la audiencia. No extraña, por tanto, si nos encontramos con innumerables juegos de palabras, ambigüedades, paradojas, hipérbolos, anagramas, ironías, etc.

Los temas

La temática del epigrama que originariamente se limitaba a la alabanza de una persona, de un acontecimiento, etc., se amplía después a los temas más variados prevaleciendo las personas y circunstancias que propiciaban un final sorprendente e ingenioso y las intenciones críticas y satíricas.

Funciones

Dos funciones destacan en la creación de epigramas: en primer lugar la improvisación ad hoc como alarde de ingenio en los salones con la intención de comentar con chispa una circunstancia o echar un piropo a una dama hermosa. Pero fuera del ambiente galante surge un segundo grupo: epigramas serios y más elaborados que expresan o sincera admiración o despiadada crítica.

No siempre es fácil distinguir claramente el epigrama de otras formas limítrofes como el aforismo, la sentencia o la greguería, aunque esta última es una exclusividad de Ramón Gómez de la Serna.

Ejemplos

Filis, tus adoradores
burlas alegre y festiva,
cual la ninfa fugitiva
que juega con los amores.
Joven beldad, los ardores
que inspiras aún no has sentido;
mas cuando prenda Cupido
en tu corazón su fuego,
verás cuán serio es el juego
que empieza con un gemido.

Alberto Lista, *A Filis*

* * *

¿Qué es placer? Toro de raza,
pujante de bella traza,
que pisa veloz la arena
y el fuerte bramido llena
el ámbito de la plaza:

Mas... ese toro pujante
que, encendido en noble fuego,
lucha bravo y muere luego...
¿No es el ciego caminante...
y el abismo va delante?

Ángel Ganivet: *Placer*

HIMNO

El término

El término procede del griego *hymnos* y del latín *hymnus*, ambas palabras significando canto de alabanza a los dioses o a héroes. Antiguamente se solían recitar por un coro acompañamiento de cítara.

Tipología

La evolución de la forma originaria hace necesaria una distinción de tres tipos que han ido diferenciándose:

1) *el himno lírico* es el que nos va a ocupar en este apartado y que surge de la práctica griega con los himnos de Kalímaco o de Píndaro que canta los atletas olímpicos y del escaso cultivo en Roma como el *carmen saeculare* de Horacio que se convertirá en modelo para los tiempos posteriores;

2) *el himno litúrgico* que nace con el cristianismo y se desarrolla durante la Edad Media manteniendo su vigencia hasta la actualidad. A pesar de las numerosas variaciones mantiene su carácter estrófico y su función de canción de alabanza a Dios, a la Virgen y a los santos. Procede de la labor creativa de un San Ambrosio y de la posterior práctica monacal del *officium horarum*. Ha ido modernizándose y emancipándose con ramificaciones distintas según la religión y la nación;

3) *el himno nacional* no es un himno propiamente dicho tal como lo definimos aquí, sino una canción que ensalza los ideales políticos de una nación y a menudo es entregado al pueblo por decreto de los gobernantes.

Aspectos formales

Las características formales del himno lírico se pueden resumir de la siguiente manera: el himno es quizá la forma lírica más exaltada por su solemnidad, su sublimidad y la

conmoción que alberga y quiere contagiar. Ese afán de llevar al éxtasis conlleva el peligro de que se produzca un vuelco hacia lo irónico y la sátira.

El sujeto enunciador es a menudo una primera persona del plural, un nosotros, que se dirige, también con cierta frecuencia, a un tú lírico. En el himno sobran las descripciones pero sí encontramos —al igual que en la oda— cierta versatilidad sorprendente, digresiones, la autopresentación del poeta como tal poeta, la mención del interlocutor y la presentación de sus circunstancias personales.

Evidentemente, el poeta himnístico intentará seleccionar las palabras y la sintaxis adecuada para hallar el estilo apropiado para las altas aspiraciones del contenido y de sugestión.

Los versos del himno se adecúan a la solemnidad, aunque no hay preceptos precisos ni para la medida, ni para la división estrófica; basta con que se evoquen con ellos la exaltación y la solemnidad.

Los temas

Temáticamente hablando, el himno surge del ámbito religioso para ensanchar luego los temas hacia lo heroico, los ideales, los soberanos, lugares, países o fenómenos destacados por alguna razón. Basta pensar en el *Himno a la luna* de Jovellanos, el *Himno al sol* de Espronceda y más recientemente en muchas piezas de *Cántico* de Jorge Guillén en el que se exalta la alegría de vivir y la perfección del mundo.

Ejemplos

Los cielos dan pregones de tu gloria,
anuncia el estrellado tus proezas,
los días te componen larga historia,
las noches manifiestan tus grandezas.

No hay habla ni lenguaje tan diverso
que a aquesta voz del cielo no dé oído;
vuela esta voz por todo el universo,
su son de polo a polo ha discurrido.

Allí hiciste al sol rica morada
allí el garrido esposo y bello mora,
lozano y valeroso su jornada
comienza, y corre, y pasa en breve hora.

Traspasa desde la una a la otra parte
del cielo, y con su rayo a todos mira.
Mas ¿cuánto mayor luz, Señor, reparte
tu ley, que del pecado nos retira?

Tus ordenanzas, Dios no son antojos,
avisos sabios son al tonto pecho.
Tus leyes, alcohol de nuestros ojos;
tus mandados, alegría y fiel derecho.

Temerte es bien jamás precedero,
tus fueros son verdad justificada.
Mayor codicia ponen que el dinero,
más dulces son que miel muy apurada.

Amarte es abrazar tus mandamientos,
guardarlos mil riquezas comprende;
mas ¿quién los guarda, o quién sus movimientos
o todos los nivela, o los entiende?

Tu limpia en mí, Señor, lo que no alcanzo,
que si victoria deste vicio alcanzo,
derrocaré del mal la tiranía,
Darásme oído entonces; yo contino
diré: mi Redentor, mi bien divino.

Fray Luis de León: *Coeli enarrant*

* * *

Hay ya cielo por el aire
Que se respira.
Respiro, floto en venturas,
Por alegrías.

Las alegrías de un hombre
Se ahondan fuera esparcidas.
Yo soy feliz en los árboles,
En el calor, en la umbría.

¿Aventuras? No las caza
Mi cacería.
Tengo con el mismo sol
La eterna cita.

¡Actualidad! Tan fugaz
En su cogollo y su miga,
Regala a mi lentitud
El sumo sabor a vida.

¡Lenta el alma, lentos pasos
En compañía!
¡La gloria posible nunca,
Nunca abolida!

J. Guillén: «Sabor a vida» de *Cántico*

ODA

El término

(Tanto el término oda, del griego *ode*, como su variante latina *carmen* (ambas palabras significan canto), indican ya la estrecha relación del género con la música, de hecho, procedentes de la lírica coral griega, originariamente se cantaba y todavía hoy se procura amoldar su elaboración lingüística y métrica a facetas musicales.)

Aspectos formales

La forma de la oda clásica se caracteriza por la versificación estrófica de variada distribución, siendo frecuente en la oda pindárica la tripartición en: estrofa, antistrofa, de construcción idéntica, y epistrofa o epoda de versificación distinta; probablemente esta estructura triádica se deba a la recitación reparada entre dos coros. Pero también se encuentra la variante de estrofas iguales (Safo, Anacreonte) que se conserva en la gran mayoría de las odas de la literatura occidental hasta la actualidad.

En la lírica española se conserva la elaboración con estrofas iguales desde las odas de Fray Luis de León hasta las de García Lorca o Pablo Neruda, por citar solamente algunos de los cultivadores destacados. Los dos últimos demuestran además que el género sigue en plena vigencia.

El lenguaje de la oda suele ser elevado, festivo, solemne, correspondiendo al tono exaltado y apasionado de la oda, sin dejar de ser personal y subjetivo, a veces incluso entrañable. Cuando Boileau en su *Art poétique* (1674) dice de la oda que «Son style impétueux souvent marche au hasard,/ chez elle un beau désordre est un effet de l'art.», no recomienda el embrollo anárquico, lo indicado es un «hermoso desorden», es decir, el poeta no está obligado a cuidar meticulosamente el estilo, ni a seguir una argumentación rigurosa, sino que se puede permitir la divagación y la variación, la presentación de aspectos diversos del mismo tema, o también una elaboración casi dramática que desemboca en una decisión, una solución, una exhortación.

Los temas

Desde sus inicios la temática de la oda es variadísima. A menudo se dedica a personas, por ejemplo al mecenas o al soberano, a ciudades y paisajes para encomiar sus excelencias; con frecuencia se presenta en forma de reflexión contemplativa en torno a situaciones existenciales (recuérdese las famosas odas horacianas sobre el *carpe diem* y el *beatus ille*), pero también las hay satíricas, vituperando a personas y circunstancias, y otras, como no, cantando el amor y la alegría de vivir. Una particularidad temática es la oda que tematiza el quehacer del poeta o del artista en general, como ocurre, por ejemplo, ya en *Pindarum quisquis studet aemulari* de Horacio, y después en la *Oda a Salinas* de Fray Luis o la *Oda a Salvador Dalí* de Lorca. De todas formas, son casi siempre temas concretos sobre realidades concretas, próximas al poeta, no sobrenaturales o inaccesibles como ocurre en el himno, aunque a veces la situación creativa del yo lírico es la de una profunda conmoción.

La función

Como todos los géneros líricos clásicos también la oda estaba destinada a la recitación en público, acompañada de música y cantada por uno o varios coros. Posteriormente no se dejó de cultivar pero la recepción ya no es oral sino, como la de toda poesía en la actualidad, individual y silenciosa.

Ejemplos

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando sueña
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino,
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no percedera
música, que es de todas la primera.

Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser destruido
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo.
gloria del apolíneo sacro coro,
amigo a quien amo
sobre todo tesoro;
que todo lo demás es triste lloro.

¡Oh! Suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás amortecidos.

Fray Luis de León, *A Francisco Salinas*

* * *

El perro me pregunta
y no respondo.
Salta, corre en el campo y me pregunta
sin hablar
y sus ojos
son dos preguntas húmedas, dos llamas
líquidas que interrogan
y no respondo,
no respondo porque
no sé, no puedo nada.

A campo pleno vamos
hombre y perro.

Brillan las hojas como
si alguien
las hubiera besado
una por una,
suben del suelo
todas las naranjas
a establecer
pequeños planetarios
en árboles redondos
como la noche, y verdes,
y perro y hombre vamos
oliendo el mundo, sacudiendo el trébol,
por el campo de Chile,
entre los dedos claros de septiembre.
El perro se detiene,
persigue las abejas,
salta al agua intranquila,
escucha lejanísimos
ladridos,
orina en una piedra
y me trae la punta de su hocico,
a mí, como un regalo.
Es su frescura tierna,
la comunicación de su ternura,
y allí me preguntó
con sus dos ojos,
por qué es de día, por qué vendrá la noche,
por qué la primavera
no trajo en su canasta
nada
para perros errantes,
sino flores inútiles,
flores, flores y flores.
Y así pregunta
el perro
y no respondo.

Vamos
hombre y perro reunidos
por la mañana verde,
por la incitante soledad vacía
en que sólo nosotros
existimos,
esta unidad de perro con rocío
y el poeta del bosque,
porque no existe el pájaro escondido,
ni la secreta flor,
sino trino y aroma
para dos compañeros,
para dos cazadores compañeros:
un mundo humedecido
por las destilaciones de la noche,
un túnel verde y luego
una pradera,
una ráfaga de aire anaranjado,
el susurro de las raíces,
la vida caminando,
respirando, creciendo,
y la antigua amistad,
la dicha
de ser perro y ser hombre
convertida
en un solo animal
que camina moviendo
seis patas
y una cola
con rocío.

Pablo Neruda: «Oda al perro» de
Navegaciones y regresos

POEMA ESCÉNICO

El término y la historia

Aunque el género del poema escénico se cultiva, sobre todo en la lírica española reciente, su nombre ni se menciona en estudios y diccionarios al respecto. La tradición del género en

la literatura anglosajona, designado en este ámbito como *dramatic monologue*, es más arraigada, por lo menos a partir del Romanticismo inglés con R. Browning (*Dramatic Lyrics*, 1842), A. Tennyson (*Maud: a Monodrama*, 1855) y consolidada en nuestro siglo por T. S. Eliot (*Prufrock*, 1917, *Ash Wednesday*, 1930) por citar sólo algunos pocos ejemplos destacados.

En España, el cultivador más prolijo al lado de León Felipe, y Federico García Lorca parece ser Rafael Alberti quien introduce el nombre de *poema escénico* en un libro del mismo nombre publicado en 1962.

Possible definición

Para hacernos una idea de la concepción albertiana del género resultará muy útil transcribir el pequeño preliminar con el que introduce el libro:

«Poemas escénicos, líricos, dramáticos, tragicómicos, satíricos, burlescos... Para ser protagonizados, sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o actriz. El suceso —o mínimo argumento— surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica. Realmente, en algunos casos, pueden ser representados por dos, tres o más personas, pudiéndose realizar con todos ellos, o parte de ellos —según se desee—, un pequeño programa.» (Alberti: 1988, II, 911).

Rasgos formales

Algunos rasgos formales del poema escénico ya se desprenden de esta caracterización: es un texto de carácter lírico-dramático y de tono tragicómico, satírico, burlesco o cualquier otro. Es representable, no a través de una recitación declamatoria, sino de modo sobrio, natural. Tiene una reducidísima historia dramática pero esta situación enunciativa no se precisa espacial y temporalmente hablando. Puede haber varias «vozes», formando un grupo de interlocutores, lo que no excluye la posible realización con una sola voz. (Hay, por ejemplo,

entre los poemas albertianos un monólogo ante un espejo: *El espejo y el tirano*). Sin embargo, la forma más frecuente es la monológica dirigida a uno o varios interlocutores mudos. Estos interlocutores mudos parecen ser un requisito imprescindible. El yo enunciador es en la inmensa mayoría de los casos un yo lírico ficticio que se encuentra en una situación emotiva significativa y refleja sus vivencias en un tono conversacional y espontáneo. El enunciado del poema escénico se distingue precisamente del dramático puro por la inmediatez y la aparente improvisación; no se «prepara» la situación como en el drama. El poema escénico constituye una especie de revitalización del lenguaje hablado, es como una reivindicación y defensa de la vertiente «oralizante» de la expresión lírica ante una casi exclusiva y aplastante «visualización».

La inmensa mayoría de los poemas escénicos se escribe en verso. Los de Alberti son a veces llamativamente polimétricos, predominando endecasílabos y octosílabos, en parte están divididos en estrofas aunque no convencionales. La sintaxis y el vocabulario de estos poemas tratan de crear el simulacro de una comunicación directa y conversacional prevaleciendo la estructura de pregunta y respuesta (formuladas a menudo por la misma «voz»), y la exclamación, la pregunta retórica o la simple afirmación en estilo directo.

Para los temas no hay ninguna limitación. Los hay de tema autobiográfico como los bellos ejemplares de León Felipe en *Ganarás la luz*, o de tema religioso del mismo autor *Versos y oraciones del caminante*; pero encontramos también algunos poemas escénicos zafios como los insultos albertianos a la vieja prostituta de *Lo que yo hubiera sido*, o el *Coloquio de perros* sobre la felicidad que producen las pulgas.

De todas formas, el género merece una investigación más a fondo ya que casi todo queda por hacer.

Ejemplos

Yo estoy un viejecillo. Lo estáis viendo.
Vivo siempre asomado a esta baranda.
Me gustan las palomas,
los gorriones y las golondrinas.

Me gusta todo lo que tiene alas,
lo que vuela en el cielo.
Yo siempre miro al cielo,
día y noche asomado a esta azotea.
¿Cuántos años? No sé.
Yo ya no duermo nunca.
Lo poquito de vista que me queda
quiero gastarlo contemplando el cielo.
El cielo es todavía muy azul,
tan azuladamente azul que, a veces,
me hace llorar, y entonces
—cosas de viejo— pienso
que mis lágrimas son también azules
cuando el cielo se agita anubarrado,
gris y triste, o le salen
por todas las rendijas como espadas de fuego,
o en la noche se vuelve negra boca de lobo,
bueno, entonces me da mucho temor,
pues todo lo que vuela
desaparece para mí... Me gustan,
claro está, las estrellas,
pero arden fijas y muy altas... Sólo
puedo mirar aquellas que de súbito
vuelan de un lado a otro como pájaros
encendidos... ¿La luna?
Sí, claro está también... Pero a mis ojos
gusta más el azul del cielo por el día,
lo que vuela en el cielo...
¡Qué cielo tan azul el de hoy! Reluce
de un azul como nunca vi en mi vida.
Y sin embargo nada vuela hoy.
Se ve el silencio, pero sin un ala.
¡Qué amargo fin si ahora
se cerraran mis ojos para siempre!
Nada se llevarían,
ni siquiera el temblor de una paloma.
Pero algo escucho... Viene de los montes...
Cada vez zumba el cielo con más fuerza.
¿Qué pájaro será? Nunca hubo alas

que estremecieran tanto el aire. ¡Nunca!
Ya aparece. ¡Qué extraño!
Es como un pez de plata,
un gran pez volador,
en medio de la mar azul del cielo.
Viene recto hacia mí... Parece ahora
un inmenso venablo luminoso.
No zumba ya... Vuela callado... mudo...
Va más despacio... Baja...
¿Intentará posarse en la azotea?
No es posible? Ha pasado
casi rozando la baranda... Alguien
—¿me habré dormido y todo será un sueño?—
me ha dicho adiós —lo he visto— con la mano...
Se oye otra vez... No zumba... Vuelve ahora
esparciendo una música suave...
De nuevo me saluda...
Se detiene —¡oh milagro!— en el aire... ¿Qué escucho?
¿No es una voz? ¿La entenderé? ¿Quién eres?
¡Habla más alto! ¡No, más alto! ¿Cómo?
—Alguien que tú seguramente esperas.
—¿Esperar yo? Bien sé lo que me aguarda.
—Tus ojos aman el azul del cielo...
—Amo el azul y el vuelo de los pájaros...
—¿Te gustaría ver el azul siempre?
—Si eso fuera posible...
—¿Y mirar siempre el vuelo de los pájaros?
—Si eso fuera posible...
—Soy el arcángel del azul... Mañana
vendré por ti —preparate—
al primer tiemblo del azul del día.
¡Adiós!

¡Adiós! ¿Será verdad? ¡Dios mío!
¡Vaya usted a saber! no estoy soñando.
Pero yo soy un viejecillo alegre,
vivo siempre asomado a esta baranda.
Me gustan las palomas,
los gorriones y las golondrinas,
y también, desde hoy,

—cosas de viejo loco—,
ese arcángel que vuela por el cielo,
sobre un gran pez de plata.

Rafael Alberti: «El viejecillo», de *El matador*
(Poemas escénicos)

* * *

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.

Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura.
y va ocioso el caballero sin peto y sin espaldar,
va cargado de amargura,
que allá encontró sepultura
su amoroso batallar.
Va cargado de amargura,
que allá «quedó su ventura»
en la playa de Barcino, frente al mar.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.
Va cargado de amargura
va, vencido el caballero de retorno de su lugar.

¡Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura
en horas de desaliento así te miro pasar!
¡Y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura
y llévame a tu lugar;
hazme un sitio en tu montura,
caballero derrotado,
hazme un sitio en tu montura,
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar!

Ponme a la grupa contigo,
caballero del honor,
ponme a la grupa contigo,
pastor.
Por la manchega llanura

se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...

León Felipe: «Vencidos» de
Versos y oraciones de caminante

SONETO

Origen

El soneto es el género lírico que en gran medida ha conservado sus características originarias; también es uno de los más «recientes» de los que contemplamos en este repertorio. Los orígenes no son del todo claros, dado que unos sitúan su nacimiento en la poesía medieval, otros en la provenzal y un tercer grupo en la literatura renacentista italiana.

El término y la historia

Las aclaraciones etimológicas reflejan esta oscilación, porque para unos la voz «soneto» viene del provenzal «sonet» igual a melodía y para otros es una evolución del italiano «soneto» igual a sonidillo. De todas formas las dos procedencias hacen referencia a un fenómeno oral que podría remitir a una forma de recepción auditiva; sin embargo tendremos que volver a considerar este particular.

El hecho es que el soneto hace una carrera sin par en la literatura occidental porque desde su consolidación por Dante y Petrarca no ha dejado de encontrar cultivadores en España, Francia, Inglaterra, Alemania, constituyendo una especie de reto artístico para los poetas que se obligan a sí mismos a utilizar una estructura relativamente rígida para amoldarla a sus intenciones creativas. En España se produce una circunstancia curiosa con esta forma que muy probablemente sea la causa de las dudas acerca de si el soneto es una forma exclusivamente métrica o también un género literario independiente; me refiero al hecho de que Lope de Vega recomienda en su *Arte nuevo de hacer comedias* el soneto como una más de las posibles

estructuras métricas que se pueden emplear en el drama: «el soneto está bien en los que aguardan». Sin embargo, una ojeada a la evolución del soneto en los países vecinos nos revela que abundan las muestras en los que el género se manifiesta claramente como forma literaria con pleno derecho de ciudadanía.

Aspectos formales y tipología

Entre los géneros líricos, el soneto es tal vez la forma tectónica por antonomasia; posee unos esquemas muy severos y simétricos, sin embargo, no sin posibilidades de sutil variación en el nivel métrico con repercusiones en el sintáctico y argumentativo.

Podemos distinguir tres tipos fundamentales de organización de la totalidad de los versos. El primero es la tripartición con exposición del tema en la primera, el desarrollo en la segunda y una especie de conclusión en la última parte. Se puede repartir, también con posibles variaciones, entre el primer cuarteto para la primera parte, el segundo cuarteto y el primer terceto para la segunda y el último terceto para el final (1 + 2 + 1 estrofas). La segunda posibilidad, muy frecuente desde el nacimiento del soneto, es la bipartición con dos estrofas ascendentes y dos descendentes entre las que se crea una tensión antagónica y/o antitética (2 + 2). La tercera posibilidad es la del clímax continuo, desde el principio la tensión va creciendo permanentemente hasta el final (3 + 1 o incluso sin división estrófica alguna). Sea cual fuere la organización que escoge el poeta o que esté en boga en un determinado momento de la historia literaria, se ve claramente que la forma severa a la fuerza se impone a la materia del soneto, que los preceptos que acepta el creador le obligan a una minuciosa elaboración del contenido.

Muy estrechamente vinculada con la organización argumental va la ordenación métrica del soneto. El soneto originario, atribuido al siciliano Jacopo de Lantini (otros dicen que el inventor era Antonio da Tempo en 1332), combina un grupo de 8 endecasílabos con rima alterna ABABABAB y otro grupo de 6 con dos o tres rimas distintas en un solo bloque o en dos o tres. A partir del *dolce stil nuovo* con Dante y Petrarca el soneto

se vuelve más elegante con dos cuartetos ABBA ABBA y dos tercetos con rima más flexible (las más frecuentes: CDE CDE; CDC DCD). Es este el soneto que se considera el más clásico y a partir del cual se introducen una serie de modificaciones convirtiéndolo en el más portentoso género lírico sólo igualado por la canción. A partir de allí todo es posible con tal de que se guarde el número de 14 versos, es decir, surgen los sonetos alejandrinos, los sonetos con doce versos seguidos más un dístico que Shakespeare hizo famosos (organización muy apta para la estructuración climática); también se introdujo el soneto de arte menor, el llamado sonetillo con versos heptasílabos u octosílabos, con frecuencia eran precisamente estos que tienen rima asonante en vez de la consonante de los demás. A veces los cuartetos se convierten en serventesios (ABAB) o se termina con una estrofa distinta o permanece incluso inacabado. Quizá la variación más chocante sea el soneto polimétrico con diversas medidas como uno de los *Sonetos a Orfeo* de R. M. Rilke (II,1).

Todas las modificaciones cuentan naturalmente con el horizonte de expectativa del lector que debe tener *in mente* la estructura básica para poder descubrir y valorar la innovación. Sería imposible descubrir un soneto con estrambote, es decir, un soneto completo al que se añade una estrofa de tres versos que consta de un heptasílabo que rima con el último verso del último terceto y los dos restantes endecasílabos son pareados sin comparar esta forma con el esquema básico de 14 versos.

La máxima sofisticación aparece con el llamado «ciclo de sonetos», que en alemán recibe el nombre más explicativo *Sonettenkranz*, es decir, corona de sonetos. Consta de 15 sonetos de los cuales el segundo hasta el decimocuarto empiezan con el último verso del soneto anterior y el verso primero del primer soneto es el verso final del decimocuarto. El decimoquinto soneto reúne todos los primeros versos de los 14 sonetos precedentes en el mismo orden.

Es muy difícil, si no imposible, hablar del lenguaje o del estilo del soneto porque resulta aún más variado que las transformaciones métricas y va del vocabulario y de la sintaxis más elevados y herméticos hasta el más sencillo o intencionalmente burdo.

Resulta igualmente difícil precisar la temática de los sonetos, porque parece que cuanto más avanzamos en la historia del género más variados se presentan los temas; desde el soneto a la divinidad hasta al cubo de basura no hay casi nada imaginable que no haya sido tema de un soneto.

Sin embargo, cabe advertir una particularidad del tratamiento de los temas sonetiles: es el género de más distanciamiento crítico y reflexivo del yo lírico frente al mundo. Consecuentemente observamos menos interiorización y menos emocionalidad en el soneto que en ningún otro género lírico. Lo que llama la atención es la actitud intelectual, reflexiva, cerebral. Es que las mismas dificultades técnicas de la forma obligan a una disciplina creativa que impide la libre emanación de los sentimientos, el fluir desenfrenado de las emociones; lo que no quiere decir que el poeta no disponga de una amplia flexibilidad organizativa dentro de la rigidez a la que obliga el género. El incrédulo se convencerá paladeando los sonetos de Garcilaso, de Quevedo, de Góngora, Rubén Darío, de Alberti y de cientos de poetas españoles y de otros idiomas.

Es evidente que una forma severa condiciona el tratamiento de la materia, siempre habrá una tensión entre la forma y el contenido, y más de uno ha fracasado al querer forzar en forma sonetil una materia no apta o al no poder contener los efluvios líricos ante una forma que exige un máximo de rigor creativo.

Al principio decía que el mismo nombre del soneto remitía a una concepción musical y por tanto oral del género; ahora bien, la preceptiva del soneto, en grado sumo en sus modificaciones experimentales, casi no puede prescindir de la percepción visual. Probablemente el soneto sea un género representativo de la transición entre la era de la oralidad y la de la literalidad. Los musicólogos han descubierto analogías entre el soneto y el motete a varias voces y la historia de la recepción nos destaca que a menudo el soneto se recitó o incluso se cantó con acompañamiento de laúd. Sin embargo, la artificiosidad argumental y métrica que observamos en los sonetos ya a partir del Barroco evidencian que su recepción por lo menos necesitaba un apoyo visual, si no era exclusivamente destinada a la lectura.

Ejemplos

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto al mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Garcilaso de la Vega: *Oh dulces prendas*

* * *

Lindo con tu silencio, en la hora fría
en que todo está dicho. Palpo ciego
tu encontrado silencio. Parto y llego
de silencio a silencio, día a día.

Cierto estoy de que cierto no podría
entrar en tus murallas. Cierta niego
que haya más fuerza en mí que la que entrego
a tu silencio, duda en tí, ya mía.

Con él límite. Sé que es la frontera
de no sé qué. —Tu muda primavera
torna en dudosos vientos mis certezas—.

Y en torno sigue tu silencio, y sigo
pensando en ti y sin ti, pero contigo,
si es que mueres en él o en él empiezas.

Rafael Guillén: «Lindo con tu silencio» de
Pronuncio Amor

2.3. Géneros narrativos

2.3.1. *Deslinde de lo narrativo*

1. La situación básica que subyace a todos los textos narrativos es la del relator de historias, es decir, nos encontramos siempre con una historia narrada por alguien, comúnmente llamado narrador. Entiendo por historia narrativa la configuración verbal y ficticia de espacio, tiempo y figura(s) predominantemente en una situación conflictiva. Como toda obra de arte también las obras narrativas constituyen una visión e interpretación de la realidad a través de la presentación de un mundo posible.

2. La existencia del narrador es precisamente una de las características más fundamentales de lo narrativo; se constituye en intermediario entre la historia y su público receptor. Y ello incluso si, en las posibles réplicas, se cede la palabra a las figuras que pueblan la historia o si una de las figuras se convierte en narrador. Porque, hasta en este caso, el que organiza la narración sigue siendo el narrador.

3. Ni falta hace insistir que tanto el narrador mismo como la historia que cuenta pertenecen a la ficción. La ficcionalidad es condición *sine qua non* de la literariedad como se postuló ya en la introducción general.

4. Otro rasgo definatorio de lo narrativo es el de la subjetividad narrada, es decir, sólo en la narrativa se habla de la subjetividad de terceros que normalmente sólo puede comunicar esta persona misma. Esta circunstancia se manifiesta de forma más llamativa en las narraciones con un narrador omnisciente, como ocurre en la epopeya y la novela tradicional. El narrador conoce los sentimientos y los pensamientos de sus figuras como si hubiera podido adentrarse en ellas. La narrativa moderna a menudo evita este tipo de saber narratorial, la supuesta omnisciencia del narrador, y se limita a un saber parcial haciéndonos ver la subjetividad a través de rasgos externos o procurando que las propias figuras revelen su interioridad

en sus réplicas o en la corriente de consciencia y el monólogo interior.

5. Un rasgo, que la narrativa comparte con la lírica —aunque en condiciones diversas—, es la «reducción» de sus medios de expresión a la palabra como único medio de comunicación. La narrativa es esencialmente verbal y si hay algunos textos con ilustraciones, mapas, dibujos, fotos, etc. éstos forman la excepción y no la regla.

6. La objetividad, en un sentido estricto, se suele mencionar con frecuencia al determinar la esencia de lo narrativo. Objetividad se debe entender, en este orden de ideas, como la necesidad del autor narrativo de disponer de un mundo material para plasmar su historia. Th. W. Adorno reclama precisamente «la sugestión de lo real» como ingrediente fundamental al censurar el subjetivismo intimista que está invadiendo la novela moderna (Adorno: 1965, 61).

7. Un último rasgo de lo narrativo reside en el carácter diferido de su comunicación. Los retóricos clásicos llamaban esta situación comunicativa, que también se produce en la comunicación epistolar, *sermo absentis ad absentem*, es decir, cuando se emite el mensaje no está presente el receptor y cuando se recibe no lo está el emisor. La situación resulta más patente si la comparamos con la comunicación teatral, que es inmediata, estableciéndose en cada función un presente absoluto de emisión y recepción. Las figuras se comunican desarrollando con ello la historia; el tiempo verbal que utilizan es el presente, mientras que los tiempos de la narración son preferentemente los del pasado, se narra —en la inmensa mayoría de los casos— una historia ya concluida.

Casi sobra la advertencia de que la forma versificada, por un lado, y la prosa, por otro, no pueden ser signos distintivos de lo narrativo. Es cierto que determinados textos narrativos sí se presentan preferentemente bajo forma versificada, por ejemplo, la epopeya, el romance o la fábula e incluso algunas novelas, sin embargo, no es el verso ni tampoco la prosa que los convierte en textos narrativos sino los rasgos que acabamos de esbozar.

2.3.2. Géneros mayores y menores

Tradicionalmente se suele distinguir entre géneros narrativos mayores y menores o extensos y breves, refiriéndose principalmente a su extensión, pero también a menudo a su «peso específico» estético, a su categoría literaria. La primera distinción tiene su razón de ser, aunque en este trabajo se aplica un criterio de ordenación estrictamente alfabético intentaremos esbozar muy someramente cuales pueden ser los rasgos distintivos de ambos grupos; la segunda actitud es muy discutible, dado que, en principio, cualquier género puede alcanzar su perfección propia. Tampoco se condena un cuadro o una pieza musical por su mayor o menor extensión.

Los géneros narrativos mayores o extensos

Cualquiera que haya tenido un mínimo contacto con textos narrativos sabrá que los conceptos de lo extenso y lo breve sólo pueden entenderse como términos muy relativos y de una flexibilidad extrema, dado que el margen de extensiones dentro del que se mueven las diversas narraciones es amplísimo. Intentos como el de J. M. Foster de delimitar géneros con el número de palabras utilizadas en un texto no pueden considerarse seriamente como criterios válidos.

Los géneros mayores corresponden, como los menores, a un afán de conservar vivencias y circunstancias memorables y ejemplares; es más, son, como cualquier buena obra de arte, interpretaciones de la realidad y de la época en la que ven la luz del día. No pocas veces, las narraciones extensas constituyen una especie de suma de los valores que rigen una nación o una cultura, como ocurre en las grandes epopeyas.

La temática de estas narraciones mayores evoluciona a lo largo de los siglos y si al principio la problemática evocada era la del colectivo, presenciamos una creciente particularización e individualización cuanto más avancemos en el tiempo. Esta particularización corre pareja con la particularización del público receptor, que de audiencia se convierte en lector solitario.

El afán conservador o reformador, que constituyen los dos móviles más poderosos de los autores de narraciones mayores,

genera el deseo de abarcar el mundo, su mundo, que al receptor se le presenta como el universo en el que se mueve. Por ello no solamente se busca la extensión espacial, sino también la temporal; las epopeyas y muchas novelas pueden abarcar el espacio temporal de toda una nación, la vida de una figura o de varias generaciones. El reparto suele ser multitudinario y variopinto. Todo ello hace que las narraciones extensas comprendan numerosos episodios organizados de forma cada vez más compleja conforme vayamos avanzando en la historia. Estos episodios se desarrollan con demora, con amor al detalle y múltiples bifurcaciones.

Los recursos narrativos, empezando con el mismo narrador, y pasando por el tratamiento del tiempo y del espacio y de organización de la trama también evolucionan hacia configuraciones cada vez más complicadas. En cuanto al lenguaje se pueden hacer las mismas observaciones, tanto en el uso del verso y de la prosa, en los niveles estilísticos, la manipulación cada vez más atrevida de la lengua en las narraciones contemporáneas, se nos abre un abanico de posibles enfoques difícilmente resumible en este espacio.

También pululan las tipologías de narraciones extensas y buscan sus criterios en los más diversos ámbitos: temáticos, funcionales, de recepción, de materia, etc. (Cantar de gesta, novela histórica, testimonial, policíaca, existencial, etc.)

Con el tipo a menudo varía también la función del género extenso, que puede ir de la intención declaradamente didáctica hasta la casi pura diversión, con todos los grados intermedios imaginables.

En la inmensa mayoría de los casos la narración extensa se organiza como mezcla de intervenciones de narrador y figuras; sin embargo, no faltan los experimentos —sobre todo en la narrativa contemporánea— de textos exclusivamente narrados (*Meditaciones* de Juan Benet) o dialogados (*Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes), a los que debe añadirse la forma epistolar o de diario.

Los textos narrativos extensos suelen presentarse como textos individuales, según modas y necesidades argumentales aparecen también en agrupaciones, por ejemplo, en forma de trilogías o tetralogías o incluso con etiquetas que abarcan la

totalidad de la creación de un novelista como en el caso de la *Comédie humaine* de Honoré de Balzac.

En cuanto a la interrelación de los géneros narrativos menores con los mayores es más convincente pensar en cierta simultaneidad que en una directa dependencia en el sentido de que el cuento sea una evolución de la novela y ésta una continuación de la epopeya. C. García Gual demuestra que desde muy temprano estos tres géneros coexistían aunque tal vez no con exacta contemporaneidad (García Gual: 1972). Incluso si en aquel entonces hubo ciertas dependencias, para nuestra época ya se han disipado con toda seguridad y el lazo de unión que permanece es la pertenencia al grupo de las narraciones. Evidentemente en cada género se producen obras que en cierto sentido constituyen un hito en la evolución de esta forma, baste pensar en la metamorfosis de la novela marcada por los inicios griegos, *El asno de oro*, *el Quijote*, *La búsqueda del tiempo perdido*, *Ulises*, ...

Los géneros narrativos menores o breves

Más intensamente que las narraciones mayores, las breves corresponden a la necesidad comunicativa innata, al afán del hombre de conservar y reflejar vivencias y sucesos significativos y representativos, tal como se plasman en numerosos textos orales y escritos a lo largo de los siglos. Las llamadas narraciones artísticas o literarias no se pueden excluir de este ansia. Como la gran mayoría de los géneros narrativos breves gozan de una tradición a veces milenaria no extraña que a lo largo de los siglos hayan sufrido una serie de modificaciones según la época y la nación contemplada, que en más de un caso dificultan considerablemente su definición.

Si la narración extensa pretende abarcar un mundo y/o una cultura, la breve presenta sólo un aspecto, un fragmento de la realidad. Sin embargo, no raras veces se hace con el afán de que detrás se descubra la totalidad de la que procede.

La estructura de la inmensa mayoría de las narraciones breves ostenta ingredientes dramáticos por el dinamismo que se observa en el tratamiento de la trama única que asciende rauda hacia un punto álgido, a menudo inesperado, y desem-

boca rápidamente en el desenlace sin divagaciones. La estructuración dramática no impide que algunas narraciones se acerquen a lo lírico; no sin razón en un artículo Azorín (Azorín: 1944) compara el cuento con un soneto. La trama se centra en un único acontecimiento insólito, a menudo vinculado con figuras igualmente insólitas. Ello trae consigo que prevalezcan las narraciones con espacio y tiempo único y un reparto unipersonal o relativamente escueto.

Salvo en pocas excepciones, como por ejemplo en el *lai* francés, el autor procura que lo narrado sea representativo más allá de las circunstancias concretas relatadas, no raras veces se vale de símbolos para subrayar la validez generalizada de los juicios emitidos a través de la narración.

Como la brevedad externa obliga a cuidar mucho los detalles tanto estructurales como lingüísticos observamos en las narraciones breves una formulación cuidada y recursos sintetizadores cuyo poder sugestivo resulta muy llamativo. No hay espacio para largas descripciones o detalladas ambientaciones, el narrador va directamente al grano creando la impresión de un todo abarcable casi simultáneamente. Sin embargo, lenguaje elaborado no significa estilo rebuscado y festivo, es más bien sobrio y cotidiano, no pocas veces con tonos humorísticos o irónicos.

Las tipologías de la narración breve se establecen según criterios varios, como veremos a continuación; unas veces es el tema, otras la materia o la función, y otras el público al que se dirige el relato que deciden sobre la etiqueta que se pone al género.

En cuanto a la forma de presentación externa, los géneros narrativos se ofrecen de diversas maneras: primero en ciclos frecuentemente con una narración marco que los une, como ocurre con los cuentos de *Las Mil y una noches* o *El Decameron*, o bien se presentan como narraciones independientes o reunidos de forma suelta en antologías, como por ejemplo las de numerosos cuentistas modernos.

La narración en sí puede ser narrada exclusivamente por el narrador, puede ser exclusivamente dialogada, pero la forma más corriente es sin duda la mixta en la que intervienen el narrador y las figuras. Desde luego puede haber también narraciones breves en forma epistolar, aunque no sea quizá la organización más adecuada por la falta de espacio.

2.3.3. Repertorio de géneros narrativos

CUENTO

El cuento forma parte de los llamados géneros narrativos breves para cuyas características remito a lo referido en la introducción a este capítulo. Lo que nos interesa precisar en este lugar son los rasgos que determinan el cuento literario.

Origen y evolución

Es obvio que los orígenes del cuento literario se deben buscar en el cuento popular, en los mitos, las leyendas y las vidas de los trovadores (Lida: 1976 y Devoto: 1972). Precursores más inmediatos del cuento moderno son la *novella* italiana, sobre todo la de corte boccacciano y los *lais* y *fabliaux* franceses.

La temática

En cuanto a la materia del cuento, preferentemente se configura alrededor de un episodio, un suceso insólito, a menudo vinculado con figuras insólitas. Este evento se presenta en su punto álgido, prescindiendo de una introducción detallada. Desde el momento culminante se camina rápidamente hacia el desenlace que no tiene por qué presentar una solución definitiva de la problemática evocada. Con frecuencia el cuento tiene un final abierto dejando al lector la labor de buscar una salida del enredo planteado.

Ahora bien, por ello el conflicto no deja de ser representativo en el sentido de una posible generalización más allá del caso individual que se presenta. De un modo general la materia del cuento evoca un fragmento del mundo cuya totalidad se vislumbra detrás.

Temáticamente hablando, los cuentos presentan por lo general un individuo o un grupo enfrentado a la sociedad o a otros grupos. Con frecuencia el conflicto es aparentemente insignificante, pero en realidad altamente revelador de valores

existenciales relevantes. Según la distribución de los pesos puede ser una problemática interna lo que da lugar a la clasificación como cuento de figura o de carácter; puede ser igualmente una problemática externa que da origen al llamado cuento de situación.

Definición y aspectos formales

Las características del cuento se pueden resumir con los términos condensación y síntesis, es decir, se construye como evento único, preferentemente también con espacio y tiempo narrado único, con pocas figuras que tienden, en una evolución dinámica, hacia el desenlace final. Condensación significa también preferencia por la trama y el argumento y no por la psicología de las figuras. Los recursos narrativos que emplea el cuentista obedecen a la misma necesidad de síntesis, es decir, evitará las extensas descripciones, la detallada ambientación y caracterización de las figuras. El narrador se sitúa como observador distanciado, no siempre omnisciente, y presenta las figuras y el desarrollo de la historia en presentaciones escénicas, es decir, evocando las figuras en acción. Se prescinde de diálogos extensos, se observa una acusada tendencia a la simbolización. Cobran una importancia desacostumbrada los títulos, los principios y los finales de los cuentos. Se podría resumir diciendo que el cuento es el arte de la omisión.

Dada la brevedad del cuento, el lenguaje cobra una importancia mayor que en narraciones extensas; cada detalle cuenta, como en una miniatura; el autor no se puede permitir digresiones. El nivel estilístico es medio, no le va el lenguaje rebuscado y festivo al cuento. Lo mismo se debe decir respecto de la sintaxis que se caracteriza por su sobriedad.

Las funciones

El público y las funciones del cuento varían a lo largo del tiempo. El cuento medieval y renacentista tienen un público cortesano y urbano mientras que el cuento moderno se escribe para la burguesía. La función ha sido siempre doble, enseñar y

deleitar, ahora bien, con una distribución distinta de los pesos según la época y naturalmente según autores. Así los *lais* y *fabliaux* franceses tienen como finalidad la diversión y la distracción de la corte; mientras que el *exemplum* y las vidas de santos pretenden enseñar. La misma distribución se puede establecer entre los cuentos de Boccaccio (*Decamerone*) y de Chaucer (*Canterbury Tales*), por un lado, y las *Novelas ejemplares* cervantinas, por otro, que pretenden ser moralmente ejemplares y inauguran en España un tipo de narración intermedia y pronto extensa que cambia el significado del término italiano *novella*, como se desprende del escrito tirsiano *Deleytar aprovechando* de 1675. En la actualidad el cuento ya se dirige sin discriminaciones al público lector en general y procura divertir y/o enseñar según el temperamento y la voluntad de los autores. En el siglo XX el género tiene numerosos cultivadores y goza de una especial popularidad.

Posibles tipologías

Las tipologías de cuentos tal como se establecen en varios estudios obedecen a criterios muy diversos y a veces bastante peregrinos. A menudo se basan en el tema, la estructura, la materia, la función y con frecuencia no son de gran utilidad para una comprensión más exacta ni del fenómeno en general ni de un cuento concreto.

FÁBULA

Los términos y la historia

La fábula, a veces designada como apólogo, es tal vez uno de los géneros narrativos más antiguos y más difundidos. F. Rodríguez Adrados fecha una fábula sumeria en el año 2.500 a. C. (1988, 298-308). Otras muestras aparecen en Mesopotamia, en la India, en el mundo árabe. Sin embargo, curiosamente la longevidad no origina estos cambios llamativos de estructura y contenido que observamos en otros géneros; ello hace que la descripción de la fábula clásica tenga una validez bastante

generalizable, hasta en los cultivadores modernos y contemporáneos.

Se debe advertir de entrada que la voz *fábula* cubre también otros campos semánticos. En el ámbito de la crítica germana y en el formalismo ruso *fábula* se emplea para designar el transcurso «natural» de los acontecimientos de una narración que no tiene por que coincidir con la forma en la que el narrador nos los presenta en su discurso narrativo. En este orden de ideas, *fábula* coincide con lo que otros designan como historia.

Sin embargo, aquí nos ocupará el término *fábula* como designación genérica. Tampoco indagaremos en la aplicación del término a aquellos textos más líricos que narrativos que plasman sobre todo circunstancias mitológicas tal como lo observamos en la *Fábula de Faetón*, del Conde de Villamediana, en la discutida *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo de Sotomayor cuya posible influencia sobre la *Fábula de Polifemo, Acis y Galatea* de Góngora se baraja entre los estudiosos del Siglo de Oro. Góngora escribe además una *Fábula de Píramo y Tisbe*. La fiebre neogongorina de nuestro siglo hizo resurgir esta forma literaria en la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego y la *Fábula y rueda de los tres amigos* de Federico García Lorca.

Aspectos formales

La estructura de la *fábula* que nos interesa aquí es la de una narración breve que relata un acontecimiento del pasado —a veces salpicado de diálogo— entre figuras con unos rasgos estereotipados e invariables. Los ingredientes dramáticos son llamativos, dado que se nos relata un acontecimiento único que tiende rápida, a veces precipitadamente hacia su desenlace. Análogamente al drama también se observa la unidad de espacio, tiempo y acción. Los protagonistas de este «mini-drama» comúnmente son animales; en contadas ocasiones también pueden ser cosas, plantas, hombres y hasta ciertos dioses. Tiene en común con la forma simple del *caso* que lo plasmado en una situación individualizada, no histórica, adquiere categoría prototípica y es por tanto generalizable. La actitud fundamental que subyace a la *fábula* es crítica, satírica y didáctica. *Fabula docet*, dijeron los romanos; con ello se significa también que

detrás de los sucesos superficiales y ficticios de la fábula se debe aprehender una segunda realidad que es la de los hombres a la que apunta la historia y cuyo desenlace está esperando el lector.

La antropomorfización de animales, plantas y cosas no es un capricho sino que remite a la época de la humanidad en la que todo se comunicaba con todo y todos con todos. Esta transparencia paradisiaca sirve de legitimización de que lo narrado y las conclusiones éticas pertinentes constituyen un reflejo del mundo como es en su esencia y —en ello reside la enseñanza de la fábula— como debería ser el mundo contemporáneo a la creación de cada fábula e incluso en sus aspectos supratemporales.

La fábula puede elaborarse en verso o en prosa. En cualquier caso es breve y pocas veces rebasa una página. La historia se organiza casi siempre alrededor de dos figuras o dos colectivos enfrentados en un conflicto que se resuelve o verbalmente o a través de la interacción de los implicados o las dos cosas a la vez. A veces se añade una moraleja explícita al principio o al final de la historia propiamente dicha que puede ser emitida por una tercera instancia narrativa.

Los temas

La temática central de la fábula es el enfrentamiento del fuerte y del débil, castigándose a menudo la vanidad y el abuso del poder, el hedonismo, la pereza, los excesos de todo tipo, en fin, el comportamiento que vaya contra los usos y la naturaleza. Hasta reciben su castigo los animales que se lamentan de que la naturaleza les haya tratado injustamente. Sin embargo, según la época de la que proceda la fábula, el concepto de naturaleza puede variar.

Probablemente, la proximidad entre la fábula y formas simples y otros géneros como el mito, la parábola, la alegoría, el cuento, etc. hayan originado la borrosidad de los límites entre unos y otros, sobre todo en épocas tempranas. Tal vez sea ésta también una de las causas de su adaptabilidad, es decir, su capacidad de acoger elementos, de amoldarse a entornos y problemáticas diversas. Puede acentuar la intención crítica in-

conformista o la moralista, puede ocasionalmente centrarse en los elementos puramente narrativos y literarios. Puede permanecer a un puro nivel popular o servir de arma a diversas filosofías.

EPOPEYA

El término

Es curioso como en unos idiomas, por ejemplo en el alemán, el término que designa este género narrativo de más larga tradición se use el nombre de *epos* en el sentido de discurso y en otras el de *epopoia* que designa el hecho de hacer el discurso. Así ocurre en francés *épopée* y español *epopeya*.

Origen y función

Entre los géneros narrativos la epopeya es probablemente el más antiguo; corresponde a uno de los afanes más tempranos de las nacientes culturas dado que, según palabras de Hegel, en ella «se expone por primera vez de modo poético la consciencia ingenua de una nación.», es decir, con la epopeya se pretende formular y consolidar la identidad de la cultura de un pueblo.

La epopeya primitiva documenta una estrecha vinculación entre el hombre y la naturaleza; presupone la existencia de una capa social dirigente aristocrática conviviendo en una unión política suelta cuya existencia está marcada por la lucha y las acciones bélicas; de allí que el valor del individuo dependa de su procedencia y de los esfuerzos realizados. El mundo de la epopeya refleja igualmente la existencia de un orden social y de valores sólidos a cuyo mantenimiento se aspira. Tanto el autor, mejor dicho, los autores (dado que la epopeya es una creación oral y colectiva (Ong: 1982), como el público de la epopeya aceptan este orden y se identifican con él. Tan pronto como desaparecen estos condicionantes desaparece también la epopeya; hecho que ocurre hacia finales del s. XVIII.

Si todo texto narrativo crea mundo, tenemos que preguntarnos ¿qué tipo de mundo crea la epopeya? Si algún género

narrativo se caracteriza por la creación de un mundo total es la epopeya que presenta, según palabras de G. Lukács, «una totalidad existencial cerrada en sí.» (Lukács: 1962), es decir, no va en busca de una totalidad todavía por crear, de un nuevo mundo, como la novela, sino que presupone una realidad acabada e inamovible en su configuración material y moral, en sus normas de convivencia que, evidentemente, no tienen por qué coincidir con las nuestras.

Los ingredientes de este mundo total forman una amalgama de elementos históricos, legendarios y mitológicos que los autores recomponen a su manera con fidelidad a las fuentes pero con acentuaciones muy diversas. Por tanto, la creatividad de los autores épicos no se refleja en la invención de un mundo distinto, sino —extraña mezcla de tradición y creación— en la organización personalizada de las figuras y de sus hazañas halladas en las fuentes.

Parece ser que las épocas de transición, «entre un gran futuro en trance de formarse y un pasado grande aún vivo» (Schadewaldt: 1959) como también la de Homero, propiciaban las grandes creaciones épicas; circunstancia que se repite igualmente en el momento de la creación del *Cantar de Mio Cid*, de *los Nibelungos*; incluso en las formas más tardías de la epopeya como la *Divina Commedia* o el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

La composición de la historia épica

En parte se debe a la forma de creación y transmisión oral el hecho de que la epopeya tenga una composición poco consecuente en comparación con la de la tragedia; ni es una ayuda sustancial el hecho de que la totalidad se divida en libros, cantos, aventuras, etc. Sin embargo, todas tienen en común una acción central que une la totalidad a través de las figuras, el espacio y las interacciones. Tampoco es una composición meramente acumulativa, sino, por así decir, orgánica en el sentido de una presentación de episodios que a lo mejor no afectan el todo, pero sí poseen una vinculación funcional porque precisan y puntualizan aspectos particulares del «mundo» evocado.

Llama la atención que con frecuencia la epopeya renuncie

a la estructuración lógica y acabada de la tragedia con su principio, medio y fin. La *Ilíada*, por ejemplo, relata un fragmento de la Guerra de Troya sin pretensiones de exhaustividad; la impresión que sacamos es que la guerra sirve de pretexto para mostrarnos el verdadero argumento: la existencia humana constantemente amenazada, ejemplificada por el encuentro de las figuras que encarnan las diversas concepciones de la existencia humana. El mismo fragmentarismo externo se observa también en el *Cantar de Mio Cid*; sólo que en la epopeya primitiva la vinculación entre el hombre y la naturaleza, entre el ser y el significar era todavía más estrecha.

Las figuras épicas

Esa vinculación lleva consigo que las figuras no se individualicen como personas reales, son tipos literarios, portadores y representantes de distintos temperamentos y cosmovisiones. Algunos tipos se encuentran en más de una epopeya, como el soberano, el ayudante con poderes extraordinarios, el consejero anciano y astuto, el amigo y vasallo fiel, la esposa fiel, la mujer guapísima, el visionario y el rapsoda, etc. Los rasgos característicos de estas figuras son cualidades humanas esenciales de la época y de siempre, son invariables y lógicamente las figuras épicas que las encarnan son estáticas, es decir, mantienen, a veces con testarudez, su postura. Es más, desempeñan un importante papel los vínculos de convivencia entre las figuras; la relación con los dioses, con amigos, enemigos, con la naturaleza es indicio de su duradero e incuestionado asentamiento en la tradición y las costumbres. Basta compararlos con las figuras de la novela, en permanente búsqueda de arraigo en la opacidad y los misterios del mundo, para percatarse de su disparidad y su función muy distintas.

El destino del protagonista es el que por nacimiento le corresponde y si entra en colisión con el orden existencial no hay más remedio que ser fiel a sí mismo, aguantando lo que la vida depare. El héroe épico no puede esquivarse, puede tener miedo, pedir auxilio, pero tiene que seguir adelante inexorablemente. Tiene algo paradójicamente pasivo; a pesar de que luche y supere dificultades, permanece víctima de su condiciona-

miento externo. La capacidad de lucha es lo que más se destaca en el héroe épico, el hombre demuestra su valía luchando y así se realiza; la vida es lucha.

Hasta los dioses homéricos «decepcionan» al lector actual por su inercia y a veces impotencia misteriosa; su función parece ser antes la de acompañar a las figuras que la de desencadenar y determinar los acontecimientos.

Espacio y tiempo

Unas palabras acerca del espacio y del tiempo en el que se mueven las figuras de la epopeya. El mundo que nos presenta el autor épico es el mundo conocido de la época, con sus consabidos peligros y fenómenos inexplicables y peligrosos. El viaje de Ulises no es un viaje hacia lo desconocido, como lo realizan los protagonistas de Julio Verne; sin embargo, se pueden establecer analogías con el viaje de Gulliver por la carga altamente simbólica de algunos de sus episodios. Va sin decir que en la creación del espacio épico entran, al lado de componentes del mundo real, elementos que pertenecen a la leyenda y al mito. La presentación del espacio se realiza con admirable proligidad y «amor al detalle», según la expresión de Schiller. El narrador se puede detener con cariñosa morosidad en la descripción del aspecto o de la armadura de sus héroes, del transcurso de una lucha o batalla, de la belleza de una nave. Es como si, a través de este detenimiento, el autor quisiera revelarnos la forma de ser y con ello la esencia de los hombres y de las cosas.

Un tratamiento muy *sui generis* recibe el tiempo en la epopeya, dado que si bien relata acontecimientos del pasado —hecho que se revela en los rasgos arcaizantes entremezclados en el lenguaje propio de la época de la creación— este pasado no es un pasado realmente pasado, sino que se evoca con ansias de demostrar su vigencia. El paso del tiempo no deteriora los valores, los conserva. Si se compara esta concepción del tiempo con la de la novela histórica, que evoca el pasado como realmente pasado, queda patente la diferencia.

El narrador épico

A pesar de que el narrador se identifique total, y para nuestros ojos hasta ingenuamente, con el mundo y la cosmovisión que evoca en la epopeya, con la problemática que plantea, siempre permanecerá distanciado, como sobrio observador. Es omnisciente y su predilección es relatar sin prisas y organizando dramáticamente las hazañas de sus figuras. Ahora bien, la epopeya no es una tragedia, lo deja bien claro E. Staiger al afirmar «si el dramático se sirve de los hombres y de las cosas para presentar grandes decisiones, para el épico estas decisiones no son más que un motivo para narrar lo ocurrido del modo más prolijo posible.» (Staiger: 1966, 122).

La ingenuidad con la que el autor épico se acerca a la materia y a los valores que trata, es también la razón por la que renuncia a la reflexión, a la ironía o cualquier tipo de problematización de los fenómenos que presenta. Basta una ojeada a la novela para darse cuenta de lo llamativo de esta abstención hoy completamente insólita.

El lenguaje

El lenguaje de la epopeya es fruto de la misma actitud fundamental del autor épico: su afán es hacer presente y patente la realidad, desconoce las segundas intenciones y las ocultaciones. Es un lenguaje abierto, unívoco, plástico, sincero. Tiene carácter de informe sobrio, pero a la vez es monumental y solemne en su moderación.

Lo consigue a través de recursos cuyas raíces habrá que buscar en la tradición oral de la epopeya y que principalmente consisten en las oraciones paratácticas y equilibradas, la repetición de fórmulas estereotipadas, de epítetos, modismos y, como no, en el empleo de versos largos y pausados.

El ritmo pausado del verso épico y su tono elevado constituyen igualmente una expresión de la cosmovisión que da origen a la epopeya y que rebosa la certidumbre existencial del autor. No hay medida determinada para este verso, incluso en la misma composición puede variar el número de sílabas como se comprueba en el *Cantar de mio Cid*. El autor procura hacer

coincidir las unidades sintácticas con las versales, lo que aumenta la sensación de pausado equilibrio. Los versos épicos no se leen, son recitados por especialistas, los rapsodas, que saben darles el realce necesario a través de una declamación solemne.

Tipologías

También en el ámbito de la epopeya y a lo largo de su secular cultivo han surgido tipologías que establecen subdivisiones según los aspectos más diversos, sobre todo aplicando criterios como tema (Tasso: *Gierusalemme Liberata* 1581; J. Milton: *Paradise Lost*, 1667), la epopeya de espacio, de acontecimiento, de figura, como las propone W. Kayser, la distinción según el tono o la materia (épica cortesana de Chrétien de Troyes: *Erec, Cligés*), según el público (epopeya burguesa), la función (epopeya satírica), o la historia (*Cantar de mio Cid*, Camoes: *Os Lusiadas*; Voltaire: *La Henriade* (1728), por mencionar sólo algunas.

La epopeya heroico-cómica

Uno de los tipos más populares en los siglos XVII y XVIII fue la epopeya heroico-cómica o burlesca como las de A. Tassoni, *La secchia rapita* (1622), *Le lutrin* de N. Boileau (1674) o *The Rape of the Lock* de A. Pope (1712-1714). Son prueba de que la epopeya heroica ya ha llegado a un declive insalvable aunque ya hubo un modelo muy temprano en la famosa *Batracomiomaquia*, la guerra entre ranas y ratones, que se atribuye a Homero.

¿Cuáles son las características de este tipo de epopeya? El rasgo diferenciador fundamental es la actitud paródica que subyace a la epopeya burlesca: se concibe como parodia de la epopeya heroica presentando sucesos insignificantes con el tono y estilo elevado y solemne y los mismos recursos del modelo imitado, procurando, sin embargo, que todos los ingredientes, figuras, tiempo y espacio sean de categoría baladí y ridícula. La consecuencia es un contraste cómico por lo inapropiado que resultan los recursos. El robo de un rizo, el perro

faldero, un pupitre cambiado de sitio se convierten en asuntos de máxima seriedad y el público descubre enseguida que la intención es satírica y cómica.

NOVELA

«La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela.» Hago mías estas acertadísimas afirmaciones de Darío Villanueva (1989, 9-10) añadiendo que, por lógica, son extensibles a cualquier intento de teorización sobre el género, y desde luego, más aún a la aventura de una posible definición.

Problemas de definición

Cualquiera que se ocupe profesionalmente de esta parcela de la teoría de la literatura se habrá dado cuenta de la pululación de estudios y teorías sobre la novela y la narratología que constituyen, a su vez, un eco de la proliferación de obras originales. Sin ninguna duda, la novela es actualmente el género literario más cultivado y, teniendo en cuenta el obsesivo afán de los autores de ser originales, se observa una permanente y a veces forzada metamorfosis del género. Es obvio que en tales circunstancias la labor definitoria se expone inevitablemente a la arbitrariedad y a la tentación de absolutizar un modelo determinado de novela. Se añade una dificultad técnica: los límites entre la novela convencional y otras formas verbales o no verbales como el ensayo, el reportaje, la fotografía, el tebeo, el cine, el *collage* y montaje, por citar sólo algunas, resultan cada vez más difusas.

La solución más adecuada en el marco de este libro me pareció ser un rápido repaso no tanto histórico-erudito, como descriptivo y evolutivo de los hitos más importantes en el desarrollo de la novela. Soy consciente que tampoco este enfoque carece de peligros y que con facilidad se omiten unos fenómenos o se sobrevaloran otros.

El término

La voz «novela» no es la única que se emplea en las lenguas occidentales para designar este género narrativo extenso. En francés, italiano y alemán la etiqueta se deriva del étimo «romance» (fr. roman, it. romanzo, al. Roman). Desde el principio del s. XIII significa narración en verso o prosa y a finales ya exclusivamente narración en prosa. En España se conserva la designación «romance» para narraciones breves en verso y aproximadamente desde principios del s. XVI la voz «novela», derivada del italiano *novella*, se afinó para designar, primero la narración breve o mediana, y luego la extensa. Quizá Cervantes sea el cultivador paradigmático de las dos dimensiones; sus *Novelas ejemplares*, se consideran muestra de la narración corta en respuesta a las de Boccaccio y su *Quijote*, se convertirá en el exponente de la extensa y, para muchos estudiosos, en arranque de la novela moderna.

Origen y evolución

Un punto discutido en este orden de ideas es precisamente el origen del género. Dos posturas se observan: unos afirman que la novela nace con la llamada novela erótica en Grecia (García Gual: 1972), otros la caracterizan como sucesora de la epopeya y producto típico de la burguesía y de la secularización.

Analogías y discrepancias entre epopeya y novela

Sea cual fuere el origen, saltan a la vista algunas analogías entre epopeya y novela. Ahora bien, de entrada se debe precisar que la versificación o la prosa no son un criterio muy de fiar, dado que existen efectivamente novelas en verso (fenómeno que algunos califican como forma de transición de la epopeya tardía hacia la prosificación total a partir del siglo XVIII).

Ambas narraciones largas tienen en común que evocan un mundo extenso y diversificado, que desarrollan una historia en un espacio y un tiempo, poblada de figuras que experimentan

un conflicto. Ahora bien, ambas formas lo plasman desde enfoques ideológicos, filosóficos y formales considerablemente distintos.

En la epopeya se advierte la convicción de que existe un orden universal jerárquico incuestionable que, lógicamente, da lugar a un mundo íntegro que se nutre de temas míticos, heroicos y legendarios con ingredientes históricos; la concepción que subyace al despliegue de los acontecimientos es la de su validez atemporal o supratemporal. Los héroes épicos son tipos antes que individuos personalizados, su carácter y temperamento son rectos y aproblemáticos en el sentido de que se mueven dentro de unas coordenadas y unos ideales fijos y aceptados por toda la comunidad. El héroe épico es un héroe público. Ello conlleva también el escaso margen para un desarrollo individual de la personalidad, el héroe es como es, permanece estático a pesar de los obstáculos, si tiene que morir muere sin posible dinamismo evolutivo; no le falta cierto rasgo mecanizado. También son patrimonio común los objetivos y la motivos que mueven a los protagonistas.

En cambio, la novela emana de una cosmovisión individualizada y subjetivizada en la que se cuestionan los valores éticos y religiosos, hecho que trae consigo una desestabilización. El sosiego y la estabilidad tradicionales del mundo épico son precisamente lo que se cuestiona. Por consiguiente, las figuras novelescas son individuos o grupos de individuos problemáticos expuestos continuamente a tomar decisiones ante las exigencias que plantean las discrepancias entre ideal y realidad, entre postulados personales y mundo externo. En ello no es tan decisivo el condicionamiento externo, sino la evolución interna de la figura, en ciertos tipos de novela incluso se renuncia casi totalmente a una historia externa basando la problemática en un análisis psicológico.

Evidentemente los pocos puntos que acabo de enumerar tienen la desventaja de todas las definiciones que pretenden abarcar un ámbito de fenómenos numerosos muy diversos: casi no dicen nada. ¿Cuál es la solución? Como ya anuncié, una forma de puntualizar lo imprescindible, sin desembocar en un cuadro histórico, podría ser un comentario de los hitos más destacados en la evolución de la novela. Consciente de los inevitables olvidos reduzco las etapas a seis o siete, intentando

indicar los rasgos estructurales y temáticos más destacados con alguna que otra obra de carácter paradigmático.

1. La «archinovela» (García Gual: 1991, 202-217) tardohelénica sienta las bases elementales del género presentando un mundo todavía incólume con temática amorosa, tal como comprobamos en la idílica *Dafnis y Cloe* de Longo o *Las metamorfosis* de Apuleyo, más conocidas bajo el nombre de *El asno de oro* (las dos del s. II d. C.), ambas de tanto éxito y gran influencia en el XVI y XVII europeos. Está narrada por un narrador omnisciente y distanciado que acumula episodios en una composición tripartita de exposición, conflicto, que suele ser la separación de los amantes o un peligro que les amenaza, y final feliz.

Más tarde aparecen versiones prosificadas de la épica cortesana que desembocarán en los libros de caballería. Estas narraciones heroico-fantástico-amorosas no cambian notablemente la estructuración y los recursos narrativos básicos que observamos ya en el «prototipo»; unas añaden el elemento fantástico-hiperbólico, como se observa p. ej. en el *Amadis de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (1490) y sus innumerables compañeros heroicos; otros introducen elementos satírico-grotescos como lo hace F. Rabelais en sus obras *Pantagruel* (1532) y *Gargantua* (1534), otros, a su vez, varían dándole tonos pastoriles, ya con vistas al público preferentemente cortesano y culto; baste recordar la *Arcadia* de I. Sannazaro (1504) o la *Diana* (≈ 1558) de G. de Montemayor o *L'Astrée* (1607) de H. D'Urfé.

2. Las cosas cambian con la novela picaresca en la que empieza a desaparecer el mundo idealizado e inmovilista, ahora se pone en tela de juicio la integridad y las estructuras jerárquicas de la sociedad; el protagonista se halla enfrentado a una problemática existencial en un mundo prosaico e inmisericorde. El hecho de que permanezca sin solucionar el conflicto planteado añade una nota pesimista tan característica de este tipo de novela y de casi todas las posteriores.

Se mantiene la composición episódica de la narración extensa anterior; el narrador abandona su omnisciencia y se convierte en ingenuo participante en la historia que observa los

acontecimientos desde dentro y desde abajo. Son muestras paradigmáticas, el *Lazarillo de Tormes* (1554), y de la posterior evolución del subgénero en otras naciones: el *Simplicissimus* de H. J. Ch. Grimmelshausen (1669) y *Gil Blas* de A. R. Lesage (1727-1735).

3. Prueba del cultivo simultáneo de diversos subgéneros y de afinidades y discrepancias con la tradición anterior constituyen dos novelas que marcan un hito importante y que se sitúan al principio y al final del s. XVII.

La primera es el *Quijote* de 1609/1615 que empalma aparentemente con la tradición de los libros de caballerías, pero no solamente los parodia sino que se convierte en la obra clave de la novelística moderna con un cuadro crítico de la sociedad contemporánea en el que se evoca la tragicidad grotesca de un individuo atrapado por un idealismo abstracto incapaz de encajarse con una realidad transformada. La estructura de episodios en forma de salidas del caballero andante recuerda la composición episódica, pero adquiere una cohesión más rigurosa y más compleja sobre todo a través de la inserción de las novelas en la novela; se profundiza mucho más en la caracterización de las figuras, se encuentran sutiles alienaciones de la autoría y una manipulación del lenguaje que convierte el *Quijote* en una de las cumbres de la literatura universal.

Si el *Quijote* todavía luchaba contra las adversidades de la realidad externa, la problemática de la *Princesse de Clèves* (1678) de Mme. de LaFayette se traslada a la intimidad, hecho que se materializa en los detallados análisis psicológicos de las figuras. Se construye aún más sutilmente la trama y ambos adelantos convierten la *Princesa de Clèves* en precursora de la novela psicológica del s. XVIII inglés. A. Hauser lo advierte precisando que «el s. XVIII es la era de la novela ya porque es la era de la psicología.» (Hauser: 1953, 539).

Dentro de la creciente individualización y psicologización de la novela se debe situar una variante formal de la novelística del mismo siglo: la novela epistolar, que permite crear la ficción de un análisis aún más inmediato del yo e invita a la confesión sentimental y moralizante muy del gusto del público pequeño-burgués de la época. Piénsese p. ej. en *Pamela* de S. Richardson (1760), en la *Nouvelle Héloïse* de J. J. Rousseau

(1761) que añade además una faceta de crítica cultural y social de notables consecuencias; y no olvidemos las melodramáticas cartas del *Joven Werther* goethiano (1772).

Sin la nota confesional pero, sin embargo, de índole psicologizante se manifiesta otra variante del mismo grupo: la llamada novela de formación o de evolución (*Bildungsroman*) que se inició con el *Wilhelm Meister* de Goethe en 1795. Aquí vuelve a plasmarse el encuentro del hombre con la sociedad, con las instituciones, pero en el efecto de maduración que produce en la persona.

El panorama de la novela del s. XIX es polifacético pero no tan distinto estructuralmente hablando como para merecer un tratamiento específico en estas líneas. Se convierte cada vez más en un instrumento de análisis y crítica social, en Francia, Inglaterra, Rusia, España etc. Hacia finales del siglo presenciamos la aparición de una faceta nueva en la llamada novela de artista; la realidad externa se desvanece y sirve sólo de fondo para la presentación de la problemática del artista. Evidentemente se observan fuertes ingredientes autobiográficos en las novelas del tipo *Retrato de Dorian Gray* de O. Wilde (1891), *Paludes* de A. Gide (1895) en el *Jean Santeuil* de M. Proust (1900). Esta vena continúa también en el siglo siguiente con *Muerte en Venecia* de Th. Mann (1911) o *Portrait of the artist as a young man* de J. Joyce (1916) por citar sólo algunas obras de mayor celebridad.

4. Continuidad en lo esencial, por un lado, y ruptura y experimentalismo, por otro, son acaso las notas destacadas de la novela del s. XX. En una primera fase se mantienen todavía los recursos narrativos del narrador que presenta una historia con figuras problemáticas individualizadas; sin embargo, se advierte —y no por mero capricho— un escepticismo cada vez mayor ante las formas y los contenidos tradicionales. Se desmorona la confianza en la estabilidad de la realidad natural y social, se desconfía hasta de la posibilidad de captarla y de verterla en obras de arte. Una consecuencia inmediata es la aún mayor subjetivización que la que observamos en el s. XVIII. Una muestra que ha de hacer escuela es la reclusión del protagonista de *A la recherche du temps perdu* (1913-27) que no es nadie más que el propio autor, M. Proust. Más escéptico y

pesimista resultan las figuras y ambientes de la novela kafkiana que se sitúan en el mismo espacio temporal.

La 1ª. Guerra Mundial deja profundas huellas en todas las expresiones artísticas y también en la novela. La experiencia del fracaso, la consternación y la indignación ante las brutalidades de la guerra producen un choque que lleva a los autores a romper con la tradición cultural, filosófica y política y paralelamente con los recursos y las técnicas convencionales. Las novelas empiezan a ser polifacéticas en su significado, en la composición de la historia, en sus niveles temporales y espaciales, las figuras pierden su integridad y el lenguaje se aleja cada vez más de los cauces convencionales. La serie se inicia con obras como *Ulysses* de J. Joyce en 1922, *La montaña mágica* de Th. Mann (1924), *Berlin Alexanderplatz* de A. Döblin (1929) y el monumental fragmento *El hombre sin atributos* de R. Musil (1930-1943).

Una nota destacada de la novela a partir de los años 30 es la frecuente inserción de reflexiones acerca del mismo quehacer del escritor y narrador, elementos metatextuales de autorreflexión como se encuentran en Gide, Mann, Musil, Unamuno entre otros muchos.

Es la época del auge del cine que pronto dejará sus huellas también en la narrativa (Döblin habla del «Kinostil» muy afín al futurismo de Marinetti), es la época del cubismo que enseña el enfoque múltiple y caleidoscópico de las personas y las cosas a la vez que subraya la desconfianza en la realidad y nuestras posibilidades de captarla. Se abandona el llamado «hilo de la narración» proponiendo otros modelos de composición que reflejan la discontinuidad, el aislamiento, la fisura (Musil propone una «superficie infinitamente entramada»). Los collages de fragmentos heterogéneos yuxtapuestos, los ambientes del ajetreo urbano (los «cross roads» de *Manhattan Transfer* de J. Dos Passos), la densidad de los acontecimientos (en Alemania surge el término técnico del «Sekundenstil», más o menos: el estilo de instantáneas), todo ello es naturalmente un reflejo de la visión de la realidad y a la vez constituye un reto a los lectores a los que se concede una libertad interpretativa incomparablemente mayor que en las novelas del siglo anterior; paradójicamente, abandonados por los autores se convierten en solicitados creadores.

5. Si hiciera falta otra prueba de la capacidad de innovación y adaptación a nuevas circunstancias de la novela bastaría una ojeada a lo que suele llamarse la nueva novela, el *nouveau roman*, que nace hacia finales de los años 50 en Francia. Si para la novela de la primera mitad del siglo XX todavía era más o menos válida la afirmación de Lukács quien la caracterizó como «itinerario del individuo problemático hacia sí mismo» (G. Lukács: 1962, 79), con el *nouveau roman* este rasgo característico pierde su justificación dado que la novela ya no se concibe como encuentro del individuo con el mundo, ya no es un proceso de desilusión, sino un informe aséptico de una situación aparentemente neutra e insalvable. Como no hay conflicto tampoco puede haber solución, ni destrucción trágica del individuo, ni resignación, ni reconocimiento de sus méritos. Nos hallamos en el límite extremo de la indiferencia y desesperación que roza —como el pez que se muerde la cola— la esperanza y sugiere la laboriosa reconquista y reconstrucción solitaria de un mundo nuevo.

Los rasgos destacados de esta nueva novela son la descomposición total de la historia, la disgregación de las figuras, pero no con el afán de reformar, de innovar lo existente o de protestar contra él; es una visión radicalmente distinta en la que el relato se transforma en insólitos complejos de observación imposable. Aquí también se nota la influencia del cine, esta vez contagiando al ámbito verbal la forma de observación de la cámara, dando a personas y objetos una visión alienada, inmediata, no cargada con los valores semánticos y simbólicos consuetudinarios. No sin razón A. Robbe-Grillet es cineasta y novelista a la vez. La reeducación de la percepción que afanan los representantes del *nouveau roman* es costosa y monótona pero capaz de desenmascarar las manipulaciones múltiples de la realidad. Robbe-Grillet habla de un realismo subjetivo, con lo cual estamos nuevamente ante una subjetivización de la percepción no muy alejada de la doctrina de Kant y de Fichte.

La novela se convierte por tanto en oferta de una visión más subjetiva aún de la realidad. Ya se advierte en *Modification* (1957) de M. Butor pero de forma más radical en *Mobile* (1968) del mismo autor. La radicalidad ya se observa en la manipulación tipográfica del texto con letras de distintos tamaños, con

espacios blancos, con renglones sin acabar. Ni siquiera es un relato sin hilo, con materiales múltiples (citas, catálogos, comentarios, documentos) colocados de forma enciclopédica renunciando adrede al despligue coherente de un mundo. Ese atomismo sugiere de forma patente la heterogeneidad, la confusión, el caos con el que se enfrenta el hombre contemporáneo (¿será una casualidad que los datos se refieren a los Estados Unidos?). Esa descarga de materiales se propone para una recreación libre por parte del lector, para una toma de postura, una investigación y unas conclusiones distintas en cada receptor e incluso en cada recepción.

Una colaboración análoga se propone desde las páginas de *Rayuela* de J. Cortázar (1963, 7). Aquí también se abandona la linealidad del relato proponiendo dos lecturas divergentes («A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.»). Aquí también se combinan con aparente arbitrariedad bloques narrativos, citas, textos publicitarios, letras de canciones de jazz, etc. que además de criticar la situación político-cultural argentina y occidental retan al lector. Con modificaciones no de intención se observan recursos análogos en *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infantes (1967) y en *Abaddón el exterminador* de E. Sábato de 1974. Supuestamente más coherentes se presentan una novelas de vanguardia que tipográficamente resultan coherentes, escritos en un sólo bloque continuo como *Una Meditación* (1970) de J. Benet o la *Estética de la resistencia* (1975-1981) del beligerante P. Weiss, es un procedimiento ya parodiado por G. Torrente Ballester en su *Saga/fuga de J.B.*

El hecho de que ciertos recursos ya constituyen objeto de parodia significa que están perdiendo su vigencia artística y expresiva y en la novela novísima estamos observando una renuncia al experimentalismo y una vuelta a las formas narrativas de antes y de siempre, si es que después de este repaso rapidísimo todavía se permite hablar de procedimientos de siempre. Una cosa debe haber quedado clara: la novela es inagotable en sus posibilidades, proteica en sus formas e inexhausta en su capacidad de sugestión e interpretación de nuestro mundo cada vez más complejo.

Las tipologías novelísticas

En este esbozo ya se destacaron algunos tipos de novela, subgrupos, por tanto, del polifacético género novela. Sin embargo, una lista exhaustiva de todos los tipos alargaría sobremanera este ya extenso intento de determinación del género y, lo que es más grave, no ayudaría gran cosa en el mejor entendimiento del fenómeno de la novela.

Baste por tanto, una somera clasificación de las posibilidades de subdivisión que se puede establecer según criterios temáticos o criterios formales, pudiendo interferir las dos clasificaciones. En el primer grupo caben entre otros subgéneros los libros de caballerías, la novela pastoral, la novela picaresca, la novela bizantina, la novela autobiográfica, la novela de formación, la novela histórica, la novela utópica, la novela policíaca, la novela psicológica, la novela clave, la novela social, etc.

En el grupo de las novelas distinguidas por criterios formales tampoco quiero ser exhaustivo y sugerir sólo algunas posibilidades: se puede distinguir la novela en primera persona de la que se escribe en tercer persona, la novela epistolar, la novela en forma de memorias o de diario, la novela dialogada, la narrada exclusivamente por un narrador, la mezcla de los dos tipos, la novela por entrega, la novela experimental, y un largo etcétera que se nos revela al ojear los numerosísimos estudios narratológicos que se ofrecen actualmente al lector.

ROMANCE

Los orígenes

El romance es una de las formas de narración breve más representativas y longevas de la literatura española; desde el siglo XV hasta nuestros días no han faltado cultivadores del género. La tesis comúnmente admitida sobre el origen de los romances afirma que constituyen una reelaboración selectiva de fragmentos de los cantares de gesta que por haber impresionado al público y por haber permanecido en la memoria de los españoles se independizan y se diversifican. La gran popularidad del romance se refleja también en la pululación, a partir

de la 2.ª mitad del s. XVI de colecciones que comúnmente reciben el nombre de *Cancionero de romances* o de *Romancero*.

Aspectos formales

El romance es una narración épico-lírica versificada cuya estructura métrica ha demostrado una constancia pocas veces igualada. Navarro Tomás la define así: «Serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en serie continua y ordenarse en cuartetos. Ha sido frecuente intercalar en los romances estribillos o canciones en el mismo verso octosílabo o en metro diferente.» (Navarro Tomás: 1974, 538). Cabe mencionar dos variantes métricas: por un lado, la de versos de menos de 8 sílabas, heptasílabos o hexasílabos que comúnmente recibe el nombre de romancillo; por otro, la de versos endecasílabos que se designa como romance heroico.

El romance como forma métrica no solamente se utiliza en el género narrativo sino también como forma dependiente —igualmente con un cometido predominantemente narrativo— en el teatro, sobre todo del Siglo de Oro.

Los temas

La temática del romance es variadísima, hecho que en parte se debe a su longevidad. Los primeros romances, derivados de los cantares de gesta o de las crónicas, son frecuentemente de tema histórico (los llamados romances noticieros, una especie de prototipo, los romances moriscos y fronterizos). Menéndez Pidal opina que ese hecho distingue y tipifica los romances españoles frente a narraciones breves épico-líricas de otras naciones europeas. En siglos posteriores y hasta la actualidad la temática se ampliaba continuamente; desde los pastoriles, caballerescos y pasando por los religiosos y satíricos hasta los amorosos. También varía de época en época y de autor en autor el peso de lo narrativo y de lo lírico; baste pensar en el lirismo de los romances de García Lorca.

La composición

La composición del romance depende, por lo menos en sus inicios, de su propio origen: nace como fragmento y en sucesivas elaboraciones adquiere entidad autónoma, deshaciéndose de detalles épicos y añadiendo elementos subjetivos y emocionales transformándose así de un género puramente épico en uno narrativo-lírico, a veces con fuertes ingredientes dramáticos.

Sin embargo, su nota destacada es una extrema sencillez y sobriedad en la trama y la elaboración lingüística. El romance suele presentar muy escuetamente la situación inicial y desarrollarse rápidamente hacia un punto culminante que, en el romance antiguo muy a menudo no tiene desenlace, termina bruscamente sin solucionar el conflicto suscitado. Menéndez Pidal designa este rasgo como «fragmentarismo»; en el romance moderno ya se presenta un final con desenlace de la problemática abordada. Al principio predominan las figuras históricas y épicas para luego independizarse también por la creación de figuras ficticias. Como es obvio no hay necesidad ni posibilidad de desarrollar elementos espaciales y temporales, aquí también el narrador se limita a lo imprescindible para ubicar la breve historia.

Desde el punto de vista del lenguaje se observa una sencillez de vocabulario, la escasez de adjetivos y un empeño por hacer coincidir las unidades sintácticas con las métricas. Desde luego, aquí también se observan unas considerables variaciones según épocas y autores que no permiten una caracterización excesivamente tajante.

2.4. Géneros dramáticos

2.4.1. *Caracterización de lo dramático*

Dadas las numerosísimas formas en las que se ha plasmado el drama a lo largo de su milenaria existencia resulta empresa ardua sino imposible, encontrar una definición del drama aplicable a todas sus variaciones históricas. El único modo de acercarse a unos criterios válidos para todas o casi todas las

formas de lo dramático es la descripción de lo que se suele considerar rasgos distintivos fundamentales de lo dramático (Spang: 1991, 24-32).

Siete son estos rasgos, por lo demás estrechamente vinculados entre sí y que constituyen el hecho dramático-teatral:

1.º inseparabilidad de texto y representación

Un drama siempre es la representación de un texto, prefijado o improvisado, en un espacio teatral. Ello no excluye la posibilidad de una lectura solitaria del texto dramático; sin embargo, no es lo mismo. Es como la lectura de una partitura musical sin ejecución instrumental, vocal y/u orquestal. El entendido también «oye» y «hace sonar» en su interioridad la propuesta del compositor como el lector de un drama se imagina la representación (García Barrientos: 1991, I).

2.º la plurimedialidad del drama

La vinculación entre texto y representación implica la utilización de varios códigos, el verbal del texto y los extraverbales (decorado, accesorios, vestimenta, maquillaje, gestos, mímica, iluminación, sonorización, etc. reflejados en parte en las acotaciones) Son los códigos extraverbales los que más están sujetos a intervenciones interpretativas por parte del director de teatro y los actores, mientras que el texto permanece relativamente intacto en la mayoría de los casos.

3.º colectividad de producción y recepción

Tanto la emisión del drama (su representación teatral) como la recepción (la presencia del público) son colectivos incluso en el caso de los muy escasos dramas de una sola figura, el personal necesario para el montaje ya forma un colectivo imprescindible. El autor dramático debe tener en cuenta esta forma de presentación y de recepción desde el primer momento de la creación del drama. Y naturalmente, no es lo mismo presenciar solitariamente una representación que en grupo, basta recordar el efecto contagioso de la risa.

4.º *autarquía del drama*

En cada representación se produce la ficción de la auto-suficiencia del drama en el sentido de que el drama prescindiera aparentemente del autor y del público. Los actores, por un lado, actúan como si estuvieran dialogando entre sí, sin que el autor les mandara lo que tienen que decir y, por otro, como si no existiera el público.

5.º *doble sistema de comunicación*

La aparente autosuficiencia de la comunicación de las figuras entre sí hace surgir la necesidad de una distinción entre la comunicación escénica de las figuras entre sí y la extraescénica que se produce entre público y actores a pesar de que éstos fingieren no hacer caso de los espectadores; en realidad todo lo que dicen va destinado al público. Tampoco debemos olvidar que el teatro es un fenómeno de comunicación plurimedial, es decir, siempre se superponen varios códigos simultáneamente, mientras las figuras hablan, hay también iluminación, decorado, indumentaria, efectos sonoros, etc.

6.º *el diálogo dramático*

En oposición a la lírica y la narrativa, el diálogo dramático es funcional y formalmente distinto, además de ser la forma única de comunicación verbal en el drama; a no ser que tengamos que ver con una de las formas dramáticas mixtas como el llamado teatro épico en el que las intervenciones narrativas se asemejan un tanto a las de un narrador en un relato. El diálogo dramático es autónomo en el sentido de que es la forma exclusiva, no introducida y que desempeña todas las tareas verbales en el drama.

7.º *la ficción del drama y de la representación*

Obviamente el drama, como toda obra literaria, nos presenta un mundo y un conflicto posibles y, por tanto,

ficcionales. Pero además de la ficción introducida en el texto el espectador se enfrenta a la ficción del teatro y de la representación escénica: los actores actúan como si fuesen las personas que encarnan, el escenario se convierte en el espacio que propone el autor, el tiempo no es el de la representación, sino el que juzgue apropiado el autor y/o el director; ni la silla en la que se sienta un actor es la silla que es, sino la de la ficción del mundo que propone el autor.

2.4.2. *Aproximación a lo trágico*

Aunque lo trágico no es un concepto relacionado exclusivamente con la tragedia antes de aproximarnos a ésta, resulta imprescindible una breve reflexión acerca del concepto de la tragicidad que desde el s. XVIII no deja de preocupar a los estudiosos tanto literarios como filosóficos (Sander: 1984) sin que por ello el término resulte actualmente más unívoco.

La equivocación que con más frecuencia se produce es la de confundir el dolor y la desgracia con lo trágico; lógicamente, lo trágico y el sufrimiento frecuentemente se solapan, en términos aristotélicos ambas esferas suscitan temor y compasión, sin embargo, no todo lo doloroso es trágico en un sentido estricto.

Si un joven fogoso mata a su padre y se casa con su madre, sin saber quienes son los dos y si al descubrir su culpabilidad inocente se ciega, ¿estamos ante una situación trágica?

Si una joven resuelta desobedece el mandato de la autoridad y, siguiendo el impulso del amor fraternal y el mandamiento religioso, entierra a su hermano, siendo castigada con el emparedamiento, ¿nos enfrentamos con una situación trágica?

Si un ermitaño, a pesar de ver como un bandido se salva antes de ser ejecutado, y, teniendo él ocasión de arrepentirse, muere impenitente, ¿vive una situación trágica?

Si una madre codiciosa está dispuesta a sacrificar sus hijos únicamente para enriquecerse, ¿está experimentando una vivencia trágica?

Si dos personas desamparadas, viviendo en medio de un caos inextricable, no anhelan otra cosa que ver a un ser misterioso e inalcanzable, ¿están expuestas a una situación trágica?

Intentaré aproximarme al concepto de lo trágico indagando en estas cinco situaciones que fácilmente se identificarán como las de *Edipo Rey*, de *Antígona*, de *El Condenado por desconfiado*, de *Madre Corage* y de Wladimir y Estragón en *Esperando a Godot*.

La culpabilidad inocente: el destino inextricable y lo sobrenatural

El parricidio y el incesto ¿son motivos suficientes como para suscitar tragicidad? Evidentemente que no, de por sí son hechos obviamente criminales que producen indignación; para descubrir la tragicidad de Edipo Rey se deben tener en cuenta dos importantes factores: primero, Edipo ignoraba quién le provocaba y a quién mataba e inocentemente aceptó también la propuesta de sus conciudadanos de casarse con Yocasta, su madre. Lo trágico de su situación es que no pudo ni averiguar ni eludir el destino que le otorgaron los dioses, como no pudo eludirlo ya Layo, su padre, al que los dioses habían prohibido la descendencia. Por tanto, su culpabilidad es inocente. Segundo, lo trágico presupone la existencia de una autoridad sobrenatural, es decir, sin una cosmovisión religiosa, sin un sentido transcendental de la existencia no hay tragicidad. Lo formula muy claramente K. Jaspers al afirmar «Ella [la tragedia griega] primero (Esquilo y Sófocles) se vincula con la fe en el orden y la divinidad, en instituciones fundacionales y válidas, en la polis, al final está dudando de todo lo históricamente generado, pero no de la idea de la justicia misma, no del bien y del mal (Eurípides)».

El dilema de la culpabilidad ineludible

¿Es trágico si una mujer desacata una orden de la autoridad para enterrar a su hermano? Evidentemente que no, hasta se simpatiza con la persona para la que los lazos de la sangre prevalecen sobre la razón de estado. Ahora bien, Antígona está viviendo un doloroso dilema, para ella la decisión es cuestión de vida o muerte, o más precisamente, del sentido de la vida y

de la muerte, aquí incluso en una doble perspectiva. Ella vive el desgarramiento entre dos obligaciones igualmente absorbentes: tan nefasto es no dar sepultura al hermano que desobedecer el mandato de Creonte; inexorablemente no puede hacer el bien sin hacer el mal, sólo puede cumplir una obligación incumpliendo otra, será víctima de una culpabilidad ineludible. Y ha de pagar con su vida. No hace falta subrayar que sin fe en la existencia de la divinidad y en el orden de la polis una decisión y un sacrificio de esta índole no tienen sentido, ni resultan trágicos.

Las muertes trágicas

Casi es rito obligado que lo trágico suscite la muerte, miles de tragedias sangrientas lo confirman. Sin embargo, no es insoslayable y no disminuye la tragicidad si el protagonista sobrevive. El caso de Edipo es paradigmático: su ceguera dramáticamente es mucho más eficaz de lo que hubiera podido ser su muerte; la tragicidad de los acontecimientos y su ceguera voluntaria le hacen infinitamente más vidente de lo que había sido antes y el hecho de que sobreviva es un castigo que él mismo se impone.

Las numerosas muertes trágicas no son obviamente una demostración del morbo de los dramaturgos y de su fruición con la sangre y la brutalidad, sino la prueba de que la situación trágica es una cuestión de vida y muerte, en el sentido real y también en el figurado dado que la experiencia de lo trágico puede poner en tela de juicio la razón última de la existencia humana.

El que los muertos sean reyes y príncipes tampoco es una frivolidad de los autores trágicos, se debe a dos convicciones profundamente arraigadas en la mente de los antiguos y no tan antiguos: primero, la figura del rey o soberano es una figura socialmente representativa; por tanto la suerte que corre es ejemplar, válida y por tanto transferible a todos, la implicación del espectador es más manifiesta. Es por esta razón que Aristóteles exige que la tragedia sea drama de personas dignas. La segunda razón también es de carácter psicológico, pero también dramático, dado que resulta más espectacular el fracaso y

la caída de una persona de más dignidad que la de un plebeyo, de este modo la ejemplaridad y el contraste entre la categoría de la persona y el hundimiento crea más impacto. Y aún sin muerte, el hecho de que Edipo se transforme de rey de Tebas en mendigo errante es altamente ilustrativo. Es más, se considera un rasgo característico de la mentalidad griega: su creencia en la ambivalencia de todos los sucesos; por ello en la tragedia ni triunfa el justo ni está derrotado el malo; ambas situaciones no serían trágicas, sino triviales; producirían satisfacción y no temor y compasión como los postula Aristóteles.

Lo trágico cristiano o la tragicidad parcial

La situación del *Condenado por desconfiado*, convencido de que el bandido ejecutado se salva y que él, por no arrepentirse, se condena nos confronta con una problemática radicalmente distinta. No es simplemente la cuestión de si puede haber tal certidumbre acerca de la condena o salvación de un hombre, sino la de si es posible la tragicidad en el cristianismo u otras religiones y cosmovisiones salvíficas. Hay casi común acuerdo sobre la imposibilidad de lo trágico cristiano por la simple razón de que la posible salvación anula la inextricabilidad del destino humano. Ello no implica que el hombre religioso no pueda vivir momentos trágicos, de desesperación, de desconfianza de la misericordia divina (el motivo del *deus absconditus* es prueba de ello), es decir, el creyente puede vivir circunstancias idénticas al trágico radical, sin embargo, a estas vivencias siempre les faltará la dimensión desesperada, el carácter definitivo e irreversible. «La pasión de Cristo —afirma G. Steiner— es un acontecimiento lleno de dolor inexpressable, sin embargo, es a la vez la clave, por la que se reveló el amor de Dios a los hombres. (...) El cristianismo es una cosmovisión antitrágica» (Steiner: 1971, 365).

Tragicidad radical y tragicidad episódica

Es por esta razón que el mismo George Steiner propone la distinción entre una tragicidad radical y otra parcial o episódi-

ca; distinción utilísima, a mi modo de ver, porque permite conservar el concepto y la posibilidad de lo trágico y de la tragedia en la era del cristianismo o en cualquier esfera o autor que se basa en una cosmovisión salvífica. No es este el lugar para referirnos en la propuesta, no del todo descabellada, de distinguir entre una tragicidad parcial católica y protestante, dado que la convicción luterana de que el hombre sólo se salva por la gracia divina, sin posible intervención humana, matiza notablemente la expectativa salvífica.

Lo trágico marxista

Una cosmovisión salvífica muy *sui generis* es el marxismo con la probablemente periclitada promesa del paraíso terrenal de una sociedad sin clases. Sin embargo, no se debe pasar por alto que el comunismo no promete una salvación sobrenatural, ni la del individuo —al contrario está muy dispuesto a sacrificarlo si fuera necesario— lo que se salvará es la sociedad, como sistema y fruto de la dialéctica de superación de los opuestos en una síntesis. Aún así la consigna literaria es el optimismo mientras se espera y se lucha por el fin de la explotación capitalista. Puede haber herejías, reverses pero no hay motivo para desesperar; el final feliz está garantizado. «En un estado comunista —afirma G. Steiner— la tragedia no sólo es mal arte; es traición, urdida para desmoralizar a las tropas en el frente.» (Steiner: 1974, 375). Aunque Bertold Brecht se autodefinió como dramaturgo y escritor marxista su obra no comulga siempre y rigurosamente con las ideas marxistas. Es obvio que *Madre Corage* es una violenta acusación contra el capitalismo y contra la guerra, sin embargo, sus vivencias y sacrificios son calculables y previsibles, ciertamente tenía elección. El comportamiento es sin duda monstruoso e inspira terror, ahora bien, no es trágico y tampoco es marxista porque no irradia el optimismo —muchas veces ingenuo— tan característico de la literatura y del arte marxistas. «Brecht se halla en su caminar a mitad entre el mundo de Edipo y el de Marx.» (Steiner: 1974, 378).

Lo trágico absurdo

La angustia que experimenta el espectador al observar el desatinado y errante comportamiento de los desamparados protagonistas de *Esperando a Godot*, ¿es consecuencia de una situación trágica? o dicho de otra manera, ¿es posible la tragedia de lo absurdo?

En rigor, la negación de lo sobrenatural y la posibilidad del sentido y de la ética implica la imposibilidad de lo trágico. Donde no hay deberes, ni proyectos, ni culpa posibles la tragedia no tiene sentido. Incluso el ambiente paródico y grotesco, en el que el drama de lo absurdo frecuentemente se presenta, sólo es auténticamente grotesco y trágico si se mide con los criterios de la racionalidad. G. Anders sostiene que:

«Lo trágico de esta existencia consiste en el hecho de que ni siquiera se le conceda tragedia siempre es farsa en su totalidad, sólo se puede representar como farsa: como farsa ontológica, no como comedia.» G. Anders (1956, 217).

Recapitulando, vemos que a la tragedia le es inherente una cosmovisión religiosa de la índole que sea y la convicción de que existe el bien y el mal. Sólo así puede producirse lo que llamamos culpabilidad inocente y también el dilema de la culpabilidad ineludible que no permite hacer el bien sin hacer a la vez el mal. Lo trágico no se produce por una simple situación dolorosa, sino que es una cuestión de vida y muerte.

En el marco de una cosmovisión salvífica no puede surgir una tragedia radical sino sólo parcial y episódica, dado que la promesa de salvación hace reversible la posible condena. Ello es válido tanto para las religiones salvíficas como para el marxismo; mientras que la filosofía del absurdo no admite tragedia alguna, dado que desconoce cualquier tipo de valores. Sólo resulta trágico «desde fuera», desde una contemplación no absurda de las vivencias de las personas implicadas.

Se debe añadir que la percepción de lo trágico presupone una madurez intelectual y una sensibilidad emocional desarrolladas. Un niño o una persona burda o incluso ingenuamente optimista carecerá de capacidad de aprehensión de la tragedia.

2.4.3. Aproximación a lo cómico

Lo cómico es fruto de la imperfección. Entre hombres perfectos en un mundo perfecto no podría haber comicidad ni risa. Partiendo de esta base me propongo averiguar muy someramente: ¿cómo se manifiesta la imperfección? ¿si resulta siempre cómica? y ¿qué relaciones existen entre comicidad y estética?

Lo cómico —como lo trágico— tampoco es un concepto exclusivamente literario, aún menos característico de la comedia como género dramático.

Soy consciente de la cada vez más inabarcable bibliografía sobre el tema, imposible de resumir en un marco tan reducido; expondré, por tanto, una postura personal relativamente ecléctica.

Lo cómico y la risa

No hay más remedio que dejar de lado una serie de conceptos afines como humor, chiste, ironía, sátira, parodia, caricatura, lo burlesco, lo grotesco, etc. Ahora bien, por su estrecha y casi ineludible relación con lo cómico echaré una breve ojeada al concepto de la risa.

Los entendidos afirman que sólo el hombre es capaz de reír (*homo ridens*), y que existen también risas no cómicas como por ejemplo la risa boba o la dolorosa, la sarcástica y diabólica.

La risa es un fenómeno psicosomático en el que están implicados simultáneamente los afectos, la razón y las sensaciones. Se considera fenómeno colectivo, es decir, la risa es una de las exteriorizaciones fehacientes de nuestra condición de ser social. La risa es, por tanto, una reacción del individuo frente al colectivo o viceversa y es revelador observar, en este orden de ideas, que desde ambas instancias cabe distinguir entre la risa de inclusión y de exclusión, como lo hace E. Dupréel en un ensayo (Dupréel: 1949). Son igualmente útiles las distinciones, a veces coincidentes con esta primera, entre la risa de complicidad y la de superioridad o la de defensa y agresión. Salta a la vista que todos los aspectos mencionados coinciden con situaciones plasmadas en obras literarias cómicas e incluso no cómicas.

De todo ello resulta que para captar una situación risible se precisa de lo que comúnmente se suele designar como sentido del humor o sea, la capacidad de identificación de lo risible y de distanciamiento del contexto en el que se produce; sobra insistir en la existencia de grados diversísimos de esta capacidad en el hombre, capacidad que se manifiesta también en la aptitud de autocrítica de los individuos, en la disposición del hombre de reírse de sus propias imperfecciones; hasta resulta ridícula, en su «ceguera», la persona con pretensiones de perfecto e infalible precisamente porque es señal de su ineptitud de aprehender o de admitir sus limitaciones.

Lo cómico es, finalmente, manifestación de una cosmovisión, de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, a saber, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre.

Lo cómico

El polifacetismo semántico de la misma voz «cómico» dificulta considerablemente una definición unívoca. Hasta la etimología no es muy de fiar; unos la derivan de *comos* igual a desfile nocturno y eufórico, y otros, de *comon* igual a aldea; de todas formas ambas derivaciones apuntarían a elementos relevantes de lo cómico y de la comedia: la actitud serena y despreocupada y la falta de pretensión perfeccionista.

Ahora bien, a nosotros nos interesa averiguar como se manifiesta y se percibe la imperfección, fuente de toda comicidad. Partimos de la base de que es condición natural del hombre crear cosas, aspirar a la racionalidad y un comportamiento lógico y coherente. Es una predisposición que, dentro del marco de libertad propio del hombre, conduce a actitudes y actividades relativamente predecibles; crea lo que solemos designar como lo normal o lo natural, es también la premisa que otorga dignidad al quehacer del hombre, lo que le capacita incluso a posturas y realizaciones sublimes.

Sin embargo, también es verdad que el hombre es un ser limitado que fracasa con frecuencia en sus anhelos nobles y no consigue los objetivos sublimes que se propone. Es cuando se producen discrepancias y disociaciones entre las aspiraciones

nobles y los logros mediocres o nulos, cuando surgen contrastes entre las grandes ideas y las realizaciones malogradas; es cuando en vez de ser sublimes y dignos sus actos resultan cómicos o ridículos porque el hombre desconoció o ignoró sus límites e imperfecciones.

Un caso límite de esta vivencia de la propia limitación, ya con dimensiones metafísicas próximos a la tragicidad, es la llamada «ironía romántica» generada por la dolorosa experiencia del abismo que mide entre la supuesta libertad ilimitada de la razón humana y las limitaciones y arbitrariedades del entorno con el que tropieza el deseo irrefrenable de emancipación de los románticos. Una de las salidas del dilema es la actitud irónica y cómica.

La inocuidad de la situación cómica

Urge introducir una importante restricción que constituye una condición imprescindible de lo cómico, a saber, no toda discrepancia o disociación, no toda divergencia de la normalidad es de por sí cómica; es preciso que sea inocua. Las personas implicadas no deben padecer ningún daño y dolor, incluso en sus torpezas, sus exageraciones e inconformismos, porque en este caso la discrepancia produce un conflicto doloroso que suscita compasión y temor, y en estas circunstancias no se producirá el contraste descendente y anticlimático, no experimentaríamos el desenredo reintegrador, el *happy end*, tan característico de la risa y la comicidad.

La tradicional distinción entre comicidad de situación y de carácter no carece de utilidad, también para una posible división de tipos de comedia, sin embargo, sólo revela una distribución de lo cómico, puesto que ni hay comicidad de figuras sin que estén implicadas en una situación, ni existe situación cómica sin que esté implicada por lo menos una persona.

La estética de lo cómico

Cabe preguntarse si la imperfección y la falta de dignidad implican forzosamente falta de belleza o si puede haber una

estética de lo cómico. ¿Seguirá vigente la definición escolástica que sostiene que lo cómico es lo feo con pretensiones de belleza? Evidentemente lo cómico descubre fallos y faltas en las figuras y las situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al caos, pero descubre también posibilidades de vuelta al cosmos. Lo cómico es un sereno reflejo de la condición humana: por un lado de la nostálgica esperanza de perfección y por otro, del reconocimiento de las imperfecciones y limitaciones. Es sobre todo en este punto en el que se aproximan tangencialmente lo trágico y lo cómico.

Resumen

Retengamos, pues, que lo cómico emana de la imperfección de la realidad y de las limitaciones del hombre; se vincula íntimamente con la risa. Es un fenómeno psicossomático que se revela en disociaciones, contrastes y discrepancias de lo que consideramos lo normal y lo natural en el hombre y la realidad. Para que las personas y situaciones resulten cómicas las actitudes y sus consecuencias deben ser inocuas. No están reñidos lo cómico y la belleza, lo cómico puede ser expresión estética de las imperfecciones y de las aspiraciones a su superación.

2.4.4. Repertorio de géneros dramáticos

Antes de entrar en materia será preciso llamar la atención sobre tres particularidades de este capítulo. En primer lugar, la voz drama no se empleará en una significación de un género determinado, sino como término colectivo para cualquier obra dramática de la índole que sea. En segundo lugar, el estudio de la tragedia no se encontrará —por razones que saltarán a la vista— en el sitio que le correspondería alfabéticamente, sino junto con la comedia. Como en el capítulo dedicado a los géneros de la narrativa tampoco se transcriben ejemplos de los géneros dramáticos, por tener ellos también una extensión no apropiada para el marco de este libro.

El término

La designación genérica del auto sacramental contiene dos términos; la aclaración del primero, «auto», no presenta grandes dificultades, dado que procede del latín *actus* que significa hecho y acto, pero desde la Edad Media auto ya era una designación castellana literariamente especializada y denotaba un drama corto, generalmente de un solo acto. El segundo término de la designación: «sacramental» ha desencadenado —como veremos— algunas polémicas científicas, no tanto por motivo de su relación con el sacramento de la Eucaristía, sino acerca de cuál es exactamente esta relación. De todos modos debemos dejar claro de entrada que no todo drama que se llama auto con o sin algún completivo, ya es un auto sacramental.

Origen y evolución

Naturalmente, el auto sacramental, como cualquier otro género literario, no nace de la nada, sino se basa en una tradición dramático-teatral litúrgica y religiosa medieval y renacentista de dimensiones europeas de la que hereda importantes aspectos técnicos. Lo innovador y diferencial de este género tan típicamente español se debe buscar principalmente en su contenido y en el enfoque que se le da.

Los dos géneros dramáticos previos con las mayores afinidades con el posterior auto sacramental son, en primer lugar, los misterios (fr. *mystères*, ingl. *mystery plays*) que dramatizan episodios de la Biblia o de la vida de santos y en segundo lugar, las moralidades (*moralités*, *moralities*) de elaboración muy similar, pero que introducen ya una acción alegórica presentada por personificaciones de conceptos abstractos.

Entre los predecesores del auto sacramental se suelen citar las obras de Gómez Manrique (1412-1490), las églogas de Juan del Encina (1468-1529), las églogas y farsas de Lucas Fernández (1474-1542), los autos de Gil Vicente (1475-1536) que ya se consideran formas de transición hacia el auto sacramental a las que se añaden como posibles fuentes de inspiración una serie

de misterios de Cataluña y Valencia, regiones donde la tradición de las celebraciones del Corpus había adquirido especial esplendor.

El primer drama en el que la Eucaristía se convierte en tema principal y en el que se declara su relación con la fiesta del Corpus es la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yanguas cuya fecha se sitúa antes de 1521. En esta obrita aparece un ángel a unos pastores para anunciar que Cristo se entregará como alimento el día del Corpus. Son evidentes las afinidades con los anteriores autos con tema navideño, con la única, pero decisiva diferencia de que ahora los ángeles anuncian la Eucaristía como síntesis de la historia de la salvación que constituye una especie de hilo conductor a través de toda la producción de autos sacramentales posteriores. La anónima *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 parece ser una versión elaborada y perfeccionada de la primitiva farsa.

Dada la íntima relación del auto sacramental con la fiesta del Corpus, para la que se escribían y en la que se representaban primordialmente, es lógico que aparte de las múltiples manifestaciones simbólicas y alegóricas que se solían introducir en las procesiones influyera también la solemnidad y la gravedad del acontecimiento.

En el siglo XVII los grandes dramaturgos, desde Lope de Vega hasta Calderón y Bances Candamo, pasando por Valdivielso y Mira de Amescua, todos escribieron autos sacramentales; Calderón incluso había acopado el monopolio de los autos para Madrid durante varias décadas. No hubiera sospechado que en el siglo de la Ilustración se llegara a prohibir los autos sacramentales por sus inverosimilitudes y su carácter blasfemo, según afirmaban los críticos más severos (Parker: 1983; Wardropper: 1953; Arias: 1980).

Intento de definición

¿Cómo definir el auto sacramental? Es difícil encontrar una definición que abarque la variada producción de más de dos siglos, pero nos pueden ser útiles algunos versos del auto calderoniano *La Segunda Esposa*, en el que un pastor pregunta por los autos «¿Qué son?» y una labradora le contesta que son:

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y el regocijo dispone
en aplauso de este día.

En este fragmento se juntan aspectos fundamentales del auto sacramental: en primer lugar, la naturaleza dramática del auto (*verso...en idea representable*), luego la temática litúrgico-edificante (*sermones/cuestiones de la Sacra Teología*), tercero, estas enseñanzas deben aceptarse desde la fe porque son inalcanzables para la razón (*no alcanzan mis razones a explicar ni comprender*) y, por último, la obra se presenta de forma deleitosa (*regocijo*) en la fiesta del Corpus (*en este día*) (Arias: 1980, 10-11). Sin embargo, se deben añadir algunos aspectos más para deslindar con más precisión las características del género: el auto sacramental es una pieza de un solo acto, su elaboración se basa en la alegoría y sus figuras son personificaciones de conceptos abstractos (prosopopeyas). El tema se relaciona estrecha o remotamente con la Eucaristía aunque la trama, el argumento puede inspirarse en ámbitos que no guardan ninguna relación con el Sacramento del Altar. Es precisamente esta circunstancia que ha permitido establecer diversas tipologías que se rigen por distintos criterios. Una de ellas es la de A. Parker (1983, 49) basada en los argumentos y distingue: autos dogmáticos, histórico-teológicos, apologeticos, morales y hagiográficos. A esta serie se deberían añadir —ya por su lejanía con la temática eucarística— los autos con un argumento mitológico o mariano.

Aspectos formales

Todos los aspectos formales del auto sacramental reflejan de una manera u otra la condición específica de este género dramático cuyo cometido principal es la transmisión de la cosmovisión católica para la cual la Eucaristía es el centro

sacramental; de ella emana la fuerza que alimenta la fe y a ella vuelven sus aspiraciones porque es el signo vivo del amor de Dios, la actualización permanente del sacrificio del hijo, (Arias: 1980, 147-148).

Dado que no es posible representar verdades de la fe como posible experiencia real y palpable el auto sacramental no es representación de acciones humanas sino dramatización de ideas; esta condición inspira la forma específica de la historia dramática del auto sacramental: ésta es, por así decir, acrónica, atópica y abstracta. Me explico: la dimensión temporal del auto no es terrenal, expresa verdades supratemporales, los fenómenos y sucesos se contemplan *sub specie aeternitatis*. Por tanto, los anacronismos del auto sacramental no son inverosimilitudes debidas a la ineptitud dramática de sus autores, sino expresión intencional de la unidad de todos los tiempos, de la omnipresencia de las verdades de la fe.

El espacio del auto tampoco es real, sino psíquico, es el paisaje del alma, de la condición humana. Las aparentes incongruencias espaciales no son infracciones de las leyes dramáticas, sino igualmente expresión de la ubicuidad de la condición humana y de las verdades eternas.

Por la misma razón, las figuras del auto sacramental no son creaciones dramáticas con el fin de plasmar personas humanas posibles y verosímiles, sino personificaciones de conceptos abstractos (prosopopeyas) y por este motivo tampoco importa si en el mismo auto coinciden figuras históricas de épocas muy remotas. La caracterización de las figuras es escueta, se trazan dos o tres rasgos, los suficientes para que puedan desempeñar el papel, pero nunca llegan a ser individuos porque de este modo dejarían de ser encarnaciones de ideas abstractas e incluso perderían de su eficacia didáctica.

La historia dramática, más que una auténtica intriga hábilmente desarrollada, es un pretexto, sirve exclusivamente de andamio para mostrar, por ejemplo, la capacidad humana de llegar a una decisión, su libre albedrío puesto a prueba, la vida como difícil caminar, etc. La interacción entre las figuras es solo aparentemente real y corporal, en realidad es signíca, alegórica, en el sentido de que no significa lo que vemos, sino verdades de la vida humana y de la fe, la interrelación de Dios y del hombre. Salta a la vista que no puede haber anacronismos

o infracciones de las leyes de la verosimilitud en un drama que funciona con estas premisas.

El lenguaje se adapta a esta condición específica; el auto se escribe exclusivamente en verso, siguiendo también en ello la tradición del drama religioso medieval anterior; encontramos tanto versos de arte menor, ante todo octosílabos, también versos de arte mayor, es decir, la polimetría completa como acostumbramos observarla en la comedia.

El aspecto más llamativo de la manipulación del lenguaje en el auto es la «metáfora» en el sentido amplio de sustitución trópica, que le da Calderón. Ya la alegoría como elaboración de la historia y la personificación de conceptos abstractos son recursos trópicos, se utilizan como signo de otra cosa, lo representado como terrenal es una analogía imperfecta de lo divino.

Cuatro fases de elaboración del auto

A. A. Parker observa cuatro fases en la elaboración del auto calderoniano: la fantasía, el argumento, la «metáfora» y la realidad. Emplea el concepto de fantasía, en el sentido de imaginación, es decir, el autor crea una situación ateniéndose exclusivamente al criterio de la posibilidad metafísica y la coherencia interna, no al de la verosimilitud experimental. Esta fantasía tiene un poder de «confusión», en el sentido etimológico de la palabra, de «fundir juntos». La Eucaristía constituye en este ámbito el símbolo de la unidad del género humano, el fin de toda incoherencia.

El proceso creativo-dramático consiste en la búsqueda de elementos que hacen visibles los conceptos hallados con la fantasía y los presenta a través de recursos dramáticos y retóricos (prosopopeya y alegoría como creación de figuras, espacio y tiempo ficticios adecuados). Es esto lo que Calderón entiende por lenguaje metafórico en el auto: la transformación de lo invisible en algo animado y material, en acción dramática (Parker: 1983, 62-71). La realidad dramática, la acción teatral son, por tanto, sustituciones trópicas que crean una analogía entre lo metafísico de las verdades de la fe y lo físico de la representación teatral. Sin embargo, las alegorías del auto tienen que corresponder a las enseñanzas de la doctrina católica

y a la vez —para facilitar su interpretación— a experiencias humanas; por ejemplo, el demonio personificado como fiera y como fuerza destructiva corresponde a las convicciones religiosas y a una representación convencional (Parker: 1983, 71).

Otra vez: la temática

Lo metafórico se extiende hasta el ámbito del tema; éste es verdadero y coherente de acuerdo con la metafísica y la teología, no con la verosimilitud espacial y temporal. Como ya advertí, el tema del auto sacramental, en el sentido de núcleo energético que informa su andadura, es siempre la Eucaristía, entendida ésta como actualización de la muerte y entrega de Cristo, es decir, como culminación de la historia de la salvación. Así resulta comprensible que la historia dramática de muchos autos no se relacione expresamente con el Sacramento, a veces el auto solo concluye con una exaltación de la Eucaristía, pero subliminalmente es el fin último.

La función

Se ha discutido largamente sobre la función del auto sacramental. Como la evolución del género se sitúa en la época de la Reforma protestante, algunos estudiosos se inclinaron a considerarlo uno de los medios de lucha de la Contrarreforma; M. Bataillon ha mostrado muy temprano que antes que arma contra la herejía el auto ha sido instrumento de la Reforma interna de la iglesia católica española, un movimiento de depuración e instrucción religiosa, sobre todo en tiempos de Carlos V (Bataillon: 1940). Un indicio muy convincente de esta tesis es la escasa mención de la herejía y de los hereéticos en los autos sacramentales. El auto tampoco es un medio de llevar a la conversión a los paganos porque es demasiado evidente que supone en los espectadores la predisposición de creyente que admite las verdades que se le presentan (Flechniakoska: 1961, 442).

Sea cual fuera el motivo externo de la creación del auto, su procedimiento se basa en la convicción de que lo divino y lo

eterno sólo se pueden comprender de modo imperfecto a través de la razón, y para subsanar esta dificultad el auto sacramental recurre a las analogías entre lo sobrenatural y lo humano (como ya ocurre en las parábolas bíblicas) y el drama es una forma aún más adecuada para ello, porque se dirige a la vista y al oído. Es más, su enseñanza moral pretende ser aplicable inmediatamente a la conducta personal, pretende mover la voluntad antes que satisfacer el intelecto o purificar las pasiones (Arias: 1980, 149).

COMEDIA Y TRAGEDIA

Por razones prácticas se rompe aquí el orden estrictamente alfabético para introducir el concepto de la tragedia al lado de su «hermana» de siempre. Pronto se descubrirá el porqué de esta «ruptura». A la lectura de este apartado debería preceder la del pequeño esbozo acerca de lo cómico y lo trágico al principio de este capítulo.

Si lo cómico y lo trágico ya planteaba dificultades definitivas, la aproximación a la tragedia y la comedia resultará aún más ardua. ¿Será cierto que el polifacetismo y la longevidad de estos dos géneros dramáticos nos obliguen incluso a renunciar a una definición? ¿No hay otra solución que reproducir la historia de los géneros estableciendo un listado de las diversas configuraciones surgidas a lo largo de los más de 2.500 años de cultivo documentado de tragedia y comedia en los diversos países de la cultura occidental? ¿O elegimos un modelo histórico para declararlo forma definitiva y perfecta de la tragedia y la comedia?

Evidentemente ninguna de las soluciones propuestas corresponde a una auténtica perspectiva teórica sistemática; lo que tampoco significa que un número considerable de los aspectos generales fijados ya por Aristóteles no sigan vigentes en muchas de las formas posteriores. De todos modos, quiero advertir ya el peligro de una eventual frustración, consecuencia de la presente definición con la que pretendo abarcar el máximo posible de diversas configuraciones dramáticas históricas. Para evitar identificaciones desorientadoras procuraré no nombrar ninguna obra concreta.

En el ámbito hispanohablante, se recomienda particular cautela en el empleo de la voz «comedia», dado que a lo largo de la historia literaria hispana las acepciones del término han variado considerablemente. De ninguna manera, la comedia cultivada en el s. XVI y XVII es apropiada para una definición general del género, dado que en esta época «comedia» se usa en un sentido más amplio y distinto.

Aventuraré la hipótesis de que tragedia y comedia no se distinguen tanto por la forma y la estructuración global como por el contenido y la función que desempeñan. Esta hipótesis me permite bipartir mi enfoque un tanto inusitado; en la primera parte hablaré de los dos géneros a la vez, presentando lo común a los dos, a saber, su estructuración básica y a continuación enumeraré las discrepancias, ante todo la forma de sus contenidos y sus funciones.

A) Elementos comunes

Veamos, por tanto, primero lo común, es decir, la estructura. En primer lugar, tragedia y comedia son géneros dramáticos y, por tanto, textos destinados a la representación teatral ante un público, con todo lo que aquello implica en cuanto a elaboración y particularidades.

Estructuralmente hablando se distinguen en las configuraciones dramáticas dos tipos fundamentales de organización aplicables tanto a la tragedia como a la comedia: las llamaré forma tectónica y forma atectónica, ambas obviamente sujetas a notables modificaciones según la época que se considere. Si estas dos estructuras no se identifican plenamente con obras dramáticas concretas, he conseguido uno de mis objetivos y disponemos así de las bases que sirven de criterio para averiguar y evaluar las discrepancias y variaciones entre este esquema básico y las diversas variantes históricas.

La forma tectónica

Los tres conceptos fundamentales que caracterizan la forma tectónica son: la unidad, la integridad y la verticalidad.

Estos conceptos se reflejan, primero, en el hecho de que la historia plasmada en el drama es acabada, forma una unidad, es decir, tiene —en términos aristotélicos— principio, medio y fin, organizados de modo piramidal; es lo que se designa en términos hispanos como enlace, nudo y desenlace. Segundo, esta circunstancia origina la elaboración jerárquica de los segmentos del drama de tal forma que (con frecuencia en 3 ó 5 actos) se concatenen lógicamente y equilibradamente las escenas y los episodios subordinados a un planteamiento conflictivo central.

Es precisamente esta última circunstancia la que más refleja la verticalidad. Y no importa si el desenlace de la obra tectónicamente organizada es feliz o nefasto, lo que cuenta es el hecho de que este final sea definitivo en el sentido de que ofrezca una solución al conflicto presentado.

Durante siglos la unidad se reflejaba también en el respeto de las llamadas unidades dramáticas, es decir, el drama tectónico se desarrollaba en un lugar único, representaba unas 24 horas de historia dramática que también debía ser única, es decir, en la preceptiva estricta no se admitían episodios secundarios. Se sigue un precepto aristotélico al determinar además el estamento social al que deben pertenecer las figuras del reparto; figuras de rango elevado, aristocrático en la tragedia y de rango medio y bajo en la comedia.

La unidad en la forma tectónica se refleja igualmente en la transparencia de la concatenación de los episodios, en la claridad y la elevada elaboración del lenguaje, muy frecuentemente versificado.

La forma atectónica

La forma atectónica no es simplemente la opuesta a la tectónica sino que se manifiesta en numerosas y diversas plasmaciones dramáticas cuyos rasgos comunes son más difícilmente determinables que los de la forma tectónica. Forman parte de este tipo, por ejemplo, la *commedia dell'arte*, el teatro épico, el teatro del absurdo, el *living theatre*, el *happening* y otras formas experimentales y vanguardistas del teatro.

A la verticalidad de la forma tectónica se opone la horizontalidad en el sentido de una yuxtaposición más o menos igua-

latoria de los segmentos del drama. Ya no tenemos la organización «piramidal» y jerarquizada de actos y escenas con las funciones convencionales dramáticas de principio incondicional, medio climático y fin definitivo; ahora se introduce una segmentación con unidades considerablemente más independientes entre sí y que, con frecuencia, reciben el nombre de cuadro con una extensión que se sitúa entre la de la escena y del acto tradicionales. Evidentemente también existen unos segmentos con función expositiva y otros que constituyen el final de la historia; sin embargo, los restantes, en la mayoría de los casos, carecen de ordenación jerarquizada, son intercambiables o por lo menos ostentan una independencia llamativa.

La forma atectónica no respeta las unidades dramáticas, tratando libremente tanto el espacio como el tiempo dramáticos. Puede haber varios lugares y tiempos en los que se desarrolla la historia. Tampoco posee la integridad del drama tectónico, es decir, una historia acabada y autónoma, dado que se pueden multiplicar los episodios independientes, a menudo se presupone entre los espectadores unos conocimientos previos para situar y valorar la problemática y, con la misma frecuencia, el final es abierto, en el sentido de que el drama, en vez de ofrecer una solución definitiva al conflicto evocado, sugiere varias o ninguna, apelando al espectador para que la encuentre él mismo.

Las figuras de estas formas dramáticas no pertenecen a estamentos sociales preestablecidos y homogéneos; es más, se busca la mezcla. El lenguaje del drama atectónico no respeta la unidad estilística y se adapta a lo que se considera propio de cada una de las figuras o del ambiente en el que se desarrolla el conflicto; sin embargo, ello no significa que no haya también dramas atectónicos escritos en verso.

Cuanto más avancemos en el tiempo, más elementos no típicamente dramáticos se introducen en este tipo de teatro: proyecciones, canciones, pancartas, etc.

Como se ve, he procurado presentar los dos tipos estructurales en su forma pura y estricta. Que en la realidad esta pureza no se respeta y que se produzcan formas mixtas es un hecho histórico evidente. La «comedia» nacional es uno de los exponentes más llamativos de la posibilidad de mezcla lograda de normas de un tipo y de otro.

B) Elementos discrepantes

El contenido de la tragedia

Del modo más general, la tragedia es la plasmación dramática de un conflicto trágico y expresión literaria de una visión trágica de la vida cuyo signo externo suele ser un heroísmo patético que defiende inexorablemente valores éticos o religiosos. Como se desprende de los apartados sobre lo trágico y lo cómico que aparecen en la introducción de este capítulo, es posible y necesario distinguir entre una tragicidad radical y completa y una tragicidad parcial y episódica; esta última ante todo en dramas que de alguna manera se nutren de creencias salvíficas.

Toda tragicidad presupone una cosmovisión religiosa y la convicción de que existe un orden ético vinculante; surge siempre cuando se produce una de las premisas enumeradas en el apartado dedicado a lo trágico: culpabilidad ineludible y/o inocente, una situación límite que derrumba los soportes de la existencia. La solución del conflicto trágico es dolorosa y funesta, no pocas veces sangrienta.

En la tragedia clásica se debe añadir la obligación de que los protagonistas de la tragedia tenían que ser nobles y aristócratas que además el dramaturgo los plasma en el drama mejorándolos, es decir, sus caracteres reciben un tratamiento ennoblecedor en comparación con lo que son en el mito o en la realidad.

El contenido de la comedia

La comedia es la configuración dramática de la visión cómica de la existencia; en ella se plasma la imperfección del hombre y del mundo pero también la posibilidad de una superación de las limitaciones y debilidades; hecho que se revela en la solución feliz de la problemática expuesta o incluso en la demostración de su inexistencia.

Respecto del reparto de la comedia clásica hay que añadir que las figuras son de categoría social menor que las de la tragedia y esta vez son dibujados iguales o peores que las personas en la vida real.

Funciones

El teatro es una «institución moral» afirmaba Schiller y no ha perdido vigencia su aseveración aunque pueden variar, según los géneros y épocas, las formas de presentación de los juicios sobre el comportamiento humano. Entre deleitar y enseñar oscila la función del drama desde los inicios, con unas matizaciones y reparto del peso de uno y otro según los géneros y la época que se contemplan. Incluso si los propios autores afirman que sus intenciones no son didácticas sino puramente deleitosas, cualquier historia dramática es una ojeada sobre el mundo y un juicio sobre el comportamiento humano, por muy oculto y diluido que sea.

Funciones de la tragedia

La función principal de la tragedia es la demostración de las veleidades del destino reflejada a menudo en la actitud inexorable de la divinidad o la incompatibilidad de dos exigencias.

A través de esta demostración se pretende facilitar la intelección de la ineludible e imprevisible condición humana con el fin de suscitar un distanciamiento en el espectador.

La desdicha del hombre perfecto no es trágica, sino indignante, la del malvado se considera justa, el hombre trágico ocupa una posición intermedia: es el que simultáneamente hace el bien y el mal, es culpable e inocente a la vez. El castigo del protagonista ni es merecido ni es desdicha inmerecida, sino las dos cosas.

No se trata principalmente de sentir compasión con el protagonista culpable e inocente, sino de aprender a aceptar esta condición humana tal como es. Los críticos del teatro clásico suelen tacharlo de conformista y de involutivo, atribuyéndole la intención de conservar el sistema y los poderes establecidos. No carecen de razón en cuanto la problemática evocada no se refiera a la conflictividad de la naturaleza humana sino a las peripecias más o menos efímeras de un sistema o una ideología.

En la tragedia clásica la base más frecuente de ejemplifica-

ción de las situaciones trágicas de la existencia la formaban los mitos, lo que limitaba considerablemente la posible diversidad temática y de planteamientos, sobre todo en comparación con la comedia.

Funciones de la comedia

La comedia muestra las limitaciones del mundo y las debilidades del hombre y enseña que una forma muy elegante de resolverlas es aceptarlas con ánimo, rindiéndose y riéndose de ellas y de sí mismo. Ello significa que la función fundamental de la comedia es la crítica individual y social. Desde sus inicios, la temática de la comedia ha sido amplísima, mucho más que la de la tragedia. Sin embargo, la comedia es mucho más polémica y subversiva, mucho menos conformista que la tragedia, ya por el mero hecho de ocuparse de lo transitorio y de lo modificable en el mundo y en el hombre.

En este sentido, la comedia tiene carácter «desilusionista», dado que arremete contra juicios y prejuicios de la época, contra debilidades y abusos del momento; a veces se realiza con tanta indignación que por momentos se acerca a lo trágico. (Un inconveniente de esta actitud de crítica inmediata puede ser el hecho de que la comedia pierda rápidamente su actualidad e incluso deje de ser comprensible para espectadores posteriores, imposibilitados de actualizar la problemática expuesta.) Se salvan las comedias cuya temática no se ciñe a situaciones estrictamente coetáneas a su creación y que evocan una problemática humana perenne.

De un modo general la comedia tiende a generalizar y a presentar situaciones más o menos verosímiles de la vida cotidiana.

No todas las comedias generan risa, la enseñanza deleitosa no se basa exclusivamente en la carcajada. El punto es que el conflicto se solucione positivamente, por ejemplo, con el *happy end* divertido, pero un final positivo puede significar simplemente que los malos reciban su castigo merecido y que los buenos salgan airoso o incluso recompensados del conflicto.

ENTREMÉS

*que traigo
diez comedias tempestades
y en cada jornada un rayo,
en cada tono un pasquín,
en cada entremés un pasmo
en cada baile un asombro
y en todo junto un milagro.*

L. Quiñones de Benavente, *Jocoseria*

Las caracterizaciones de las diversas formas del llamado teatro corto o de los «géneros chicos», entre los cuales se encuentra el entremés, resultan muy arduas por varias razones: por la multitud de términos técnicos en uso, las frecuentes contaminaciones entre ellas y la consiguiente inseguridad definitoria.

El término

Es llamativa la frecuencia con la cual los géneros cortos, no solamente en español recurren a términos gastronómicos y culinarios como ocurre también con el entremés que conserva hasta la fecha esta segunda acepción (Nies: 1978). Etimológicamente hablando, entremés se deriva del lat. *intermissus* en el sentido de 'intercalado', y mantiene un parentesco estrecho con el italiano *intermezzo* y el francés *entremêt*, con lo cual la voz ya destaca uno de los rasgos definitorios del género: es una obrita «dependiente» de la comedia o del auto que acompaña; más adelante tendremos que precisar esta dependencia.

Origen y evolución

El origen del entremés no se debe buscar en obras alegórico-religiosas como sostiene W. S. Jack (1923, 15), sino —según la etapa evolutiva que se pretende contemplar en las églogas de Juan de la Encina de las que dependen —así opina H. E. Bergman— tanto la comedia como el entremés (1984, 12) o se

considera «siendo un simple esqueje [de la comedia]» de la que se emancipa «en tonalidad y fórmulas», fuertemente influenciado también por la literatura narrativa de la época, de la que «toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera.» (E. Asensio: 1971, 25s.). Sea como fuere, el entremés se puede considerar un género típicamente español cuyos inicios se sitúan en el siglo XVI, cuya culminación se observa en el s. XVII, y que desemboca en el sainete en la centuria siguiente. Ello no significa que no haya habido influencias de otras formas teatrales; en este orden de ideas E. Rodríguez y A. Tordera hablan de una «nacionalización» de recursos de la *commedia dell'arte* italiana (1990, 23). Es curioso observar que el entremés disfrutó de una popularidad extraordinaria; a veces ha sido el entremés el que ha llegado a salvar la comedia mediocre; hasta ha sido un éxito de editorial, lo que se comprueba por el número considerable de antologías de entremeses publicado, empezando con *El deleitoso*, un compendio de pasos de Lope de Rueda publicado en 1567 por Timoneda.

Salta a la vista que la acumulación de términos para designar el género dramático corto, como: baile, comedia antigua/doméstica, representación graciosa, loa, sainete, mojiganga, jácara, diálogo en verso/en prosa, paso, fin de fiesta, máscara, embrollo, etc; a lo que se añaden combinaciones como: loa entremesada, baile cantado, entremés cantado, etc. Esa acumulación de voces no facilita la labor definitoria. Según unos estudiosos, estos términos designan el mismo fenómeno, con algunas ligeras modificaciones de superficie, según otros, es posible una diferenciación entre algunos.

Intento de definición

A título provisional se puede retener la siguiente definición:

El entremés es una obra dramática con tres rasgos destacables:

- *brevidad*: En las versiones en prosa observamos una extensión de 150 a 1.000 líneas y en las obras versificadas

entre 60 y 350 versos, siendo la extensión media 230 versos. (Rodríguez/Tordera: 1990, 26);

- *comicidad*: El objetivo fundamental del entremés es hacer reír y se consigue ante todo a través de la burla plasmada en la crítica satírica de las costumbres de la época;
- *dependencia*: El entremés acompaña siempre una obra dramática principal. Para González Ollé es «la nota esencial y definitoria del género» (1981, 55).

Hay que añadir que la dependencia en cuanto a representación no implica la dependencia temática del entremés de la obra que acompaña. Pueden ser completamente distintas y la mayoría de las veces las dos obras son de autores distintos. Otra cuestión es la dependencia y autonomía de publicación del entremés; con frecuencia se publicaban antologías exclusivamente de entremeses (Bergman: 1984, 47-50) demostrando así la independencia de creación y comercialización del género.

Aspectos formales

La forma del entremés es condicionada por los tres rasgos enumerados: consta de un solo acto, que puede estar subdividido en escenas. La trama y el conflicto son mínimos, lo que imposibilita un largo desarrollo argumental. El autor se limita a vagas alusiones al tiempo y al espacio. El número de figuras es igualmente reducido, por regla general oscila entre 3 y 5. Dada la brevedad se renuncia a profundizaciones psicológicas y la emancipación, recurriendo a una galería de tipos más o menos estereotipados casi exclusivamente de estrato social bajo y popular. Los tipos más frecuentes son: el alcalde villano, el escribano, el sacristán, el rufián, el soldado, el simple, el estudiante, la cortesana/buscona (Bergman: 1984, 35-38). El contraste entre el reparto de la comedia y el del entremés es intenso y lo es adrede, mientras que las figuras de la comedia son individualizadas y de categoría social elevada, actuando por motivos nobles, las del entremés se mueven siguiendo instintos bajos y poseen una escala de valores invertida; el entremés ofrece «vacaciones morales» según E. Asensio.

La comicidad se configura en situaciones insólitas, absurdas y grotescas que se consiguen a través de procedimientos caricaturescos tanto en la presentación de las figuras como en la de los episodios.

El entremés no es realista en el sentido de un afán de reproducción fiel de la vida real, es más bien costumbrista con un matiz paródico. Procede por transgresión del equilibrio y decoro de la comedia seria en figuras y situaciones. Prevalecen los efectos circences y de espectáculo sobre las intenciones estetizantes y el propio texto.

La elaboración lingüística del entremés primero vacila entre la prosa y el verso, los pasos de Lope de Rueda se escriben íntegramente en prosa, de los 8 entremeses de Cervantes dos se escriben en verso. Entre 1600 y 1620 se consolida la forma versificada, y Calderón emplea ya únicamente el verso.

En los entremeses versificados prevalece el verso de arte menor, sobre todo los octosílabos, sin embargo, encontramos también el de arte mayor, ante todo el endecasílabo, o bien como medida única o bien mezclado con heptasílabos en silvas. Consecuentemente predomina también la rima asonante sobre la consonante. Como estrofas hallamos, aparte de la silva de consonantes, el romance, la redondilla y la seguidilla.

En general, pero sobre todo en los entremeses en prosa, notamos el afán de adaptación del lenguaje a la procedencia social de las figuras y, naturalmente, también a la finalidad cómica del género. Así se cultiva el equívoco en sus diversas variantes, abundan también los recursos de repetición, los diminutivos y aumentativos, las voces vulgares y de germanía, los juegos fónicos y de palabra, los nombres elocuentes y las frecuentes infracciones gramaticales de toda índole (González Ollé: 1981, 34-44 y Rodríguez/Torderas: 1990, 26-49).

Los temas

Temáticamente hablando el entremés no presenta una variedad muy llamativa, el tema preferido es la burla y el engaño en sus múltiples facetas, el adulterio, el marido burlado y apaleado, los padres engañados, la avaricia, la fanfarronería, el vejete pretencioso, en suma, toda la gama de debilidades y

vanidades humanas de la época y de todos los tiempos. Cuanto más el entremés se ciñe a circunstancias de la época tanto más nos resulta difícil el acceso en la actualidad.

Las funciones

Ya vimos antes que la función principal del entremés es el entretenimiento y la diversión, constituye un «alivio» frente a la seriedad de la comedia o del auto. Sin embargo, también «deleita aprovechando» dado que ni las figuras ni las actuaciones, a pesar de robos, adulterios y demás situaciones inmORALES, se presentan como modélicos e imitables; al contrario, la carencia de cualidades humanas en las víctimas burladas es la que provoca la risa y el sentimiento de superioridad que nace en el espectador impidiendo la identificación con las figuras de la obrita. También se le han atribuido —desde una perspectiva psicológica— funciones de ‘válvula de escape’, teoría perfectamente compaginable con una posible relación del entremés y de manifestaciones análogas, con la antigua tradición de la fiesta que admite y fomenta la turbulencia, la infracción de las reglas y el frenesí destructivo como pasajera inversión de los valores vigentes.

FARSA

El término

El término farsa, como el de entremés, procede del ámbito culinario. En latín *farcire* y el sustantivo francés *farce* y el verbo *farcir* significan, respectivamente, masa condimentada para rellenar trozos de carne y la propia acción de efectuar el relleno. Aplicado al ámbito de la dramática ‘farsa’ significa, por tanto, un relleno, una pieccecita que se intercala o acompaña la representación teatral.

El caso de la farsa española se ve complicado por dos razones: en primer lugar, la notoria falta de documentos ya advertida por F. Lázaro Carreter (1965, 9-10) y por otro, como en tantos otros casos, sobre todo en los géneros breves y de

larga tradición, en la farsa observamos igualmente una notable vacilación e inseguridad terminológica. No es el caso único el de G. T. Northup que equipara entremés y farsa y propone en *Ten Spanish Farces of the 16th, 17th and 18th Centuries*, «We may translate it [entremés] either 'farce' or 'interlude'» (1974, VII).

Origen y evolución

La farsa aparece originariamente como obrita intercalada en dramas religiosos medievales y probablemente se inspire en recursos ya practicados en la comedia griega y latina con sus intermedios salpicados de bailes y cantos. Las primeras muestras documentadas son francesas y datan del primer tercio del siglo XII en compañía con otros géneros de índole religiosa y profana como el sermón jocoso, las *epistolae farcitae*, una parodia de los sermones y lecturas en la Iglesia, o la *moralité* y la *sottie* (Catholy: 1958, 456). Se conjetura su relación con la introducción de desfiles paródicos y cómicos en las ceremonias religiosas, el llamado *festum stultorum*, que, a su vez, parece ser una de las múltiples cristianizaciones de ritos paganos. Lázaro Carreter sospecha una relación del temprano teatro cómico profano en los «momos» que define como «actividades cuasi-teatrales, con personificación, (...) un tipo de festejo introducido en los salones castellanos del siglo XV, imitado quizá de los palacios galos.» (1965, 63). La fuente de inspiración de la farsa es con frecuencia la literatura cuentística medieval y renacentista.

Entre todos los géneros medievales, religiosos o profanos, la farsa es el más resistente, el más popular y el mejor conservado documentalmente hablando (por lo menos en Francia), dado que la mitad de las obras dramáticas medievales conservadas son farsas. Su fuerza es tan grande que sigue cultivándose en el Renacimiento; aunque las obritas de Lucas Fernández se designen farsas queda por dilucidar si no superan ya el marco de este género. En Italia la farsa se introduce, metamorfoseándose, a mediados del siglo XVI en la *commedia dell'arte*, desde allí influye poderosamente en la comedia 'seria' francesa, española e inglesa. Es más, sus recursos básicos se perpetúan en el

vaudeville contemporáneo, en el teatro popular europeo y hasta en procedimientos del teatro del absurdo. Aunque se mezcle con ingredientes modernos, la farsa adquiere una considerable popularidad entre los dramaturgos españoles del siglo XX, baste recordar los nombres de Valle-Inclán con su *Farsa y licencia de la reina castiza*, *La farsa de los Reyes Magos* de Alberti, y algunas obras de García Lorca como *Los títeres de cachiporra*, y *Farsa para guiñol: Retablillo de don Cristóbal*.

Intento de definición

Las mismas vacilaciones terminológicas y la enorme flexibilidad del género dificultan su definición; la farsa podía ser un simple desfile cómico pero también el amago de una comedia de costumbres, (Lucas Fernández escribe dos obritas con el título *Farssa o quasi comedia* y son —como ya adelantamos— más bien pequeñas comedias que auténticas farsas).

Me limito a indicar tres rasgos definitorios que —como se verá— coinciden con las características del entremés, sin embargo, adquieren una entidad distintiva por la diferencia de recursos y de matices que ponen en obra los dos géneros. Ahora bien, muy probablemente muchos ingredientes de la farsa pasan al entremés en una transición evolutiva de los dos géneros. Los tres rasgos son:

- brevedad*: La extensión media de la farsa es de unos 200 a 300 versos lo que corresponde a un tiempo de actuación de unos 5 a 10 minutos. El tiempo no depende únicamente de la recitación, sino también de actuaciones de mera teatralidad como malabarismos, acrobacias y demás ‘condimentos’ que introduzcan los actores.
- comicidad*: Provocar la risa es el fin primordial de la farsa, pretende divertir y aliviar el público de la seriedad de una o varias obras principales que acompaña. La comicidad no es exclusivamente verbal, sino también de pantomima, de acrobacias, de payasadas, de añadidos musicales y de baile. Todo ello se desarrolla en un ambiente grotesco de caricatura que no pocas veces se complace en lo grosero y lo obsceno, que ciertamente resultó menos escandaloso

a los espectadores de la época que por ejemplo a los del siglo XVIII cuando el entremés, como sucesora de la farsa, y el teatro en general, se convertían en blanco de duras críticas por parte de tradicionalistas y teólogos.

- *dependencia*: Como otros géneros cortos, la farsa se inserta dentro de un «programa» de representación teatral junto con una o dos piezas religiosas o profanas de más envergadura y por lo general clausura la función (Tissier: 1976, 28). Sin embargo, no se puede hablar de dependencia temática, al contrario, se esperaba de ella un contraste cómico.

Aspectos formales

La brevedad de la farsa no permite una trama elaborada, sino sólo la rápida acumulación esquemática de situaciones caricaturescas y bufas alrededor de una anécdota cómica. La primitividad estructural es quizá una de las notas destacadas del género. Estas situaciones varían poco: el marido y la mujer riñendo, el marido engañado, la mujer astuta, el embaucador engañado. Normalmente la situación termina ex abrupto con una fórmula convencional, sin que se ofrezca una solución al planteamiento inicial.

El reparto de la farsa es reducido, generalmente entre 3 ó 4 figuras aunque también puede haber 6, todas son de estrato social modesto: artesanos, burgueses (pastora, pescadera, criado, maestro de escuela, etc.) Con frecuencia las figuras son anónimas, son el marido, la mujer, la madre, el galante; con una caracterización mínima como tipos, son mediocres moral e intelectualmente, no son totalmente simpáticos, ni antipáticos. Tampoco existen orientaciones espacio-temporales en la farsa aunque por la frecuencia de figuras campestres prevalece la ambientación rústica y pastoral.

La falta de acotaciones en los textos dificulta enormemente la reconstrucción del desarrollo de la farsa; es de suponer que se confiaba una parte considerable de la representación a la capacidad de improvisación verbal y extraverbal de los actores. De todas formas, con seguridad no era destinada a la lectura, sino a las representaciones teatrales que se organizaban en

torno a las fiestas religiosas o conmemoraciones de acontecimientos políticos o civiles (bodas, aniversarios, festejos).

El lenguaje de la farsa se adapta al nivel sociocultural de sus figuras y a las situaciones, sin embargo, se escribe en verso, prevaleciendo los octosílabos rimados. Llama la atención la frecuencia de enumeraciones, repeticiones, exclamaciones, equívocos que también observamos en el entremés. En las obritas españolas se introduce el dialecto sayagués como una especie de convención literaria del habla rupestre (Weber de Kurlat: 1963). En cierto tipo de farsa abundan los latinismos mal entendidos o pronunciados, o el latín macarrónico.

Aspectos temáticos

Uno de los rasgos característicos de la farsa europea es repetición incansable de los mismos temas que giran alrededor de las vivencias cotidianas como las congojas del amor, la autoridad, es decir, la relación entre amo y criado, entre marido y mujer, alrededor de las necesidades fisiológicas, ante todo el beber y comer, y con particular delectación, el descomer y desbeber, y como no, el acto sexual. Los minusválidos físicos y psíquicos constituían una inacabable fuente de hilaridad (que hoy nos parece brutal) y, por último, la astucia y el engaño. Sin que lo reivindicase nadie, sistemáticamente los hombres eran los bobos y los engañados, la farsa no trae muchas muestras de mujeres ingenuas; ¡y los autores eran masculinos!

Función

No hace falta insistir en la función de la farsa, ya vimos que ante todo pretende hacer reír a través de la presentación de escenas de la vida cotidiana; sin embargo, no quiere ser crítica circunstancial, sino atacar los conflictos sociales, familiares y profesionales de siempre; pretende ridiculizar la miseria y las ridiculeces del hombre.

*haciendo introito en ella
que ahora llamamos loa.*

Agustín de Rojas

El término

La designación de este género «preliminar» es ya muy reveladora dado que destaca uno de sus rasgos frecuentes, a saber, la función de elogiar, de loar.

Origen e historia

Como casi todos los géneros la loa también tiene antecedentes —aunque con etiquetas distintas— no solamente en la propia literatura dramática española sino ya en la griega, la romana, la medieval y renacentista.

Plauto y Terencio lo llaman *prologus* o *praescentor*, en otros autores recibe el nombre de *protocolo*, *interpres*, *introitus*, etc.; el nombre del «presentador» se utiliza también para designar el género. La primera muestra española del género se localiza en la introducción a la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan de la Encina de 1513, y un poco más tarde —bajo el nombre de «introito y argumento»— en algunas comedias de la *Propalladia* de Torres Naharro (1517), por citar sólo algunos ejemplos representativos. Uno de los autores destacados de la loa es Agustín de Rojas (*Viaje entretenido*, 1604), sigue cultivándose en todo el XVII, entre otros por Lope y Calderón y todavía a principios del s. XIX observamos algunas variantes de loa (Flechniakoska: 1975, 31-47).

Aproximación definitoria

Una definición de la loa debería basarse en cinco rasgos que —como se ve— coinciden en parte con los del entremés. Son los siguientes:

- *brevedad*: la loa consta de poquísimos versos y dura entre 2 y 10 minutos más o menos.
- *carácter preliminar*: la loa precede e introduce ineludiblemente la presentación de la obra principal; y no se intercala como el entremés.
- *pragmatismo*: la loa realiza de forma dramática los cometidos del exordio en el discurso a través de las estrategias persuasivas de la *brevitas*. Su fin es: crear silencio, captar la benevolencia y suscitar el interés del público.
- *entretenimiento*: estas funciones se consiguen con diversos recursos cómicos, salvo en la loa sacramental, donde la persuasión se realiza con argumentos.
- *dependencia*: por un lado, la loa es dependiente por escoltar siempre una obra de mayor envergadura; por otro, se advierte también una dependencia temática más frecuente, por ser en muchos casos una introducción a la obra principal; por último, se advierte una dependencia entre autor y compañía y entre actores y el público ante el cual se realiza la representación.

Aspectos formales

Una de las consecuencias llamativas es la renuncia a una compleja historia dramática, es decir, a una trama o intriga; faltan especificaciones sobre el espacio y el tiempo y elementos de escenificación. Ello no significa que no haya casos en los que se evoque un episodio ficcional mínimo; ante todo en las loas más extensas y con más de una figura.

La loa se representa delante del telón (es significativo que el equivalente francés de la loa se designaba como «lever de rideau») o, si no había telón, en un espacio neutro indeterminado o con rudimentarias alusiones espaciales en el diálogo. Con frecuencia elevada, las figuras de la loa son tipos convencionales, conocidos por el público de la época o figuras alegóricas (el Tiempo, la Vida Humana, las Carnestolendas, hasta las propias Loas, etc.), ambos con un mínimo de rasgos caracterizadores. En resumen, la loa corresponde más a lo que se

designa como «narratio dramatica» que a un «drama» propiamente dicho.

Según la época que se contemple y la función que desempeñe se podría establecer una tipología de la loa distinguiendo entre:

- a) *la loa profana y jocosa*; tipo al que pertenece la inmensa mayoría de las loas que se conocen hasta la fecha.
- b) *la loa religiosa o sacramental*; entre las que se incluyen las loas calderonianas que acompañan a sus autos (Rull: 1985).
- c) *la loa entremesada*; como forma de transición por ejemplo en ciertas obras de Quiñones de Benavente.
- d) *la loa escénica o de presentación de temporada* que sigue cultivándose hasta principios del s. XIX. (Subirá: 1968).

Debido a la extrema brevedad de las obras del género, la estructura de la loa es sencilla, un sólo acto, en las loas con más de una figura encontramos una subdivisión en escenas rudimentarias. En todas se practica, parcial o totalmente, la comunicación directa con el público a través de la interpelación inmediata, forma eficaz de conseguir silencio e interés en un ambiente bullicioso como ha debido ser el de plazas y corrales de los Siglos de Oro, («Silencio vengo a pedir/y no lo negará nadie»); significativamente, en las loas destinadas a la corte o a un público más culto la petición de silencio se omite. Cuando la loa introduce dos o más figuras la posibilidad de que se establezca un segundo nivel de comunicación independiente de los espectadores es mayor y de hecho ocurre que surge la ficción de una comunicación que presuntamente hace caso omiso del público.

Con más o menos rigor solemos encontrar en la loa los elementos básicos siguientes:

- a) *la salutación del público* que en las loas más desarrolladas tiende a desaparecer.
- b) *la petición de silencio y atención*; depende lógicamente de la naturaleza de la audiencia, si es un público popular, como el de los mosqueteros de corral, la petición se hace imprescindible; en la corte se entiende que los especta-

res dejan de hablar cuando el espectáculo da comienzo y no hace falta que el prologista diga: «oiga el que fuere discreto, y el que fuere necio hable.» (Lope de Vega).

- c) *la petición de benevolencia* para la obra principal, pero también para el autor y la compañía. La loa se ha caracterizado además como defensora del autor y de la compañía. Con frecuencia habla de las desgracias y dificultades del gremio y se rebela contra las críticas injustificadas e incompetentes contra los autores y sobre todo los actores.

Uno de los recursos más poderosos para conseguir silencio, atención y benevolencia es la comicidad. Para ello, los autores y actores disponían de una amplia gama de procedimientos: podían aludir a un fenómeno insólito o insignificante (la miseria de los actores, la mosca), a una situación cómica (el robado acusado de ladrón, el amante bajo la cama, ridiculizar los que entran sin pagar), a las figuras cómicas (alcalde tonto, mujer necia, viuda llorosa o liviana). Es de notar la misoginia a veces tosca de la época. Otro recurso muy eficiente es el enigma que se plantea al público o la intercalación de breves cuentos o anécdotas.

- d) *la introducción en el argumento de la obra principal o en otras circunstancias*. Este requisito no se cumple en todas las loas, dado que a menudo se independizan temáticamente de la obra que acompañan siendo adaptables a cualquier circunstancia; ocurre con más frecuencia en aquellas loas que alaban un determinado soberano, una ciudad, una festividad, etc.

Dadas las circunstancias de representación en general, es obvio que el éxito de una loa dependía grandemente de las capacidades histriónicas del actor o de los actores que la presentaban. En algunos casos les ayudaban también la música y el baile que acompañaban la representación.

Desde el punto de vista del lenguaje, la loa se elabora tanto en prosa como en verso. Ahora bien, escasean los ejemplares de loa en prosa, según Flecniakoska (1975, 71) sólo se conocen hasta la fecha las de Lope de Rueda y 10 obritas del *Códice de Autores Viejos*. Las formas métricas más frecuentes son la copla de pie quebrado, la quintilla,

el romance (a partir de A. de Rojas casi exclusivamente), la estrofa de endecasílabos sueltos y la octava.

El nivel estilístico, comprendiendo la selección del vocabulario, la morfología y la sintáxis, cambia según la variedad de loa que se contemple. En las loas jocosas y populares, destinadas preferentemente a conseguir silencio y atención provocando la hilaridad, el estilo es de nivel medio bajo, mientras que en las loas serias, de tema religioso o político el lenguaje es más elevado y elaborado.

En las loas menos extensas prevalece casi siempre el monólogo como forma de discurso, mientras que en las más extensas que introducen dos o más interlocutores el duólogo o polílogo.

Flechniakoska recuerda que es frecuente la tripartición de la loa que permitiría la introducción de varios tempos de recitación (1975, 78-79), y añade que abundan los recursos mnemotécnicos en la elaboración lingüística bajo forma de acumulaciones de palabras, negaciones, interrogaciones y exclamaciones que además le conceden al actor un margen de improvisación muy eficaz.

Función

De todo ello se desprende que la función primordial de la loa es la de establecer un puente entre dos grupos de personas heterogéneos como lo son el público de teatro y los actores o representantes. Además evita el choque que puede producir un comienzo ex abrupto de la obra teatral, es decir, la loa se entiende también como una especie de preparación del público, la creación del clima propicio y de la efímera complicidad entre actores y espectadores.

SAINETE

El término

Como observamos ya en otros géneros dramáticos cortos el étimon de 'sainete' proviene también del ámbito gastronómico y culinario, del latín *sagina* pasa al español 'saya', siendo saine-

te un diminutivo. El significado originario es «grosera de cualquier animal» (Covarrubias: 1673-74) y en segunda acepción «bocaditos de gusto quales suele traer el cocinero al señor, para que le mande dar a beber de su frasco». En el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) ya aparece una acepción del ámbito teatral; se define allí como «obra o representación menos seria en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia». De hecho, todavía en el siglo XVIII entremés y sainete se consideraban sinónimos, con la única diferencia que el interludio entre la primera y segunda jornada se llamaba entremés y el que se presentaba entre la segunda y tercera recibía la designación de sainete.

Origen e historia

De allí que no pocas veces se indica un parentesco de padre e hijo entre entremés y sainete, siendo el sainete una evolución y superación del entremés, cuya culminación se sitúa en la segunda mitad del siglo XVIII en una línea que va de los juegos de escarnio y los autos o églogas de Juan de la Encina, hasta los entremeses de Quiñones de Benavente transitando por los pasos de Lope de Rueda y los entremeses de Cervantes y Calderón. Ahora bien, los más remotos antecedentes pueden ser los mimos griegos y las atelanas del teatro romano que ostentaban similares estructuras y funciones. Hay razones de peso para suponer que, al lado de la producción sainetil de Carlos Arniches y de los hermanos Álvarez Quintero, las llamadas tonadillas escénicas constituyen las ramificaciones más modernas del género (Subirá: 1928-1930).

Siendo producto del Neoclasicismo, no extraña que las influencias extranjeras sobre el sainete sean notables, aparte de las italianas se destacan sobre todo las aportaciones francesas (Lafarga: 1990, 27-32).

Una posible definición

Dadas las circunstancias terminológicas e históricas que acabo de esbozar no resulta fácil encontrar una definición del

género que resalte nítidamente sus diferencias. Tal vez podamos distinguir cuatro rasgos definitorios, coincidentes en la mayor parte con los de otros géneros cortos, pero que nos permiten también indicar las discrepancias y matices:

- *brevedad*: La extensión del sainete oscila entre 500 y 700 versos aproximadamente, o sea, la actuación dura de unos 20 a 30 minutos. Es por tanto, notablemente más largo que la loa y la mayoría de los entremeses.
- *comicidad*: La intención primordial del sainete es hacer reír y divertir al público. Lo consigue a través de situaciones cómicas, con un empleo específico del lenguaje y con recursos de pura teatralidad. Se debe añadir, y ello es un rasgo diferenciador, que al sainete le es propia una actitud decididamente crítica y satírica de las costumbres y ridiculeces de la época, es importante subrayar la inmediatez de su propósito crítico; es claramente circunstancial en sus ataques y no se limita a las debilidades humanas en general. M.-A. Garrido —tomando como base el sainete arnichesco— descubre el aspecto diferenciador del sainete precisamente en el «tratamiento de un sector de la vida social cuya especificidad (habitualmente marginal) queda resaltada (1983, 20), en este caso, por el tratamiento de la lengua del sainete como un sistema jergal ficticio».
- *autonomía relativa*: Mientras que los demás géneros cortos se caracterizaron por su dependencia de una obra principal, el sainete es relativamente independiente, es decir, puede, naturalmente, representarse como interludio de entreacto, pero no es raro el caso de su utilización como obrita autónoma cuando se representa, por ejemplo, como 'fin de fiesta' o durante la celebración de un acontecimiento festivo público o privado.
- *música y baile*: Aunque en los otros géneros dramáticos cortos también puede haber, y frecuentemente hay, ingredientes musicales y de baile, raro es el sainete en el que no se cante una tonadilla o haya una intervención instrumental o de bailarines. De allí a la tonadilla escénica no hay un largo recorrido.

Aspectos de forma

El sainete consta de un solo acto, dividido en escenas. La perfección relativamente mayor del sainete se advierte también en la frecuencia de las acotaciones referidas al decorado y a las figuras y su indumentaria. Sin embargo, la división en escenas y el mayor cuidado en la escenificación no significa que el sainete tenga una estructuración definida, en muchos de ellos falta un desarrollo coherente; se limita a yuxtaponer episodios inacabados. Acaso ello no sea fruto de la incompetencia de los autores —blanco de constantes ataques de críticos de la época al lado de los reproches de índole moral (Palacios: 1983, 215-233)— sino que buscaban reflejar así más verosímelmente el bullicio de la calle y el ajetreo y la incoherencia de la vida cotidiana. La proximidad del sainete a estructuras musicales ha sido advertida ya por J. Dowling en los sainetes de Ramón de la Cruz, la equipara con un tema con variaciones; (Dowling: 1981, 28-29). El sainete no ofrece tampoco una intriga y un argumento coherentes, ni un final que sea solución de un conflicto elaborado con anterioridad. Con bastante frecuencia el sainete se cierra con un baile, una tonadilla o simplemente con la petición de perdón por las muchas faltas.

Como la intención del sainete es la crítica de hechos concretos, se hacen imprescindibles las alusiones espacio-temporales, se observan tanto en acotaciones del autor como en las mismas intervenciones dialógicas de las figuras, que sitúan la rudimentaria historia dramática. Se observa una llamativa preferencia por los lugares exteriores y populares: calles, plazas, mercados, cuya situación topográfica varía según los autores, pero también nos encontramos con decorados interiores entre los que destacan los lugares de gran concurrencia como tabernas, tiendas, patios, etc.

Una diferencia llamativa entre el sainete y otros géneros cortos se observa en el reparto: el número de figuras varía entre 10 y 30, siendo la media de 20 figuras. En comparación con las dos a seis figuras de la loa y del entremés surge aquí la impresión de un gran colectivo, de una concurrencia multitudinaria que constituye otro de los aspectos de la popularidad del sainete. Las figuras se caracterizan escasamente y pertenecen a la categoría del tipo dramático, hecho que se revela ya en la

anonimidad de muchas de ellas; son el paje, el petimetre, la maja y el majo, unos, otros, etc. Los tipos resultaban familiares al público del sainete no solamente porque eran personas de la vida cotidiana, la buñolera, la castañera, el albañil, el médico, el paje, sino también porque representaban las capas sociales de la época: el hidalgo, las usías, el petimetre, el abate, el cortejo; o lo que se consideraba lo típicamente provinciano: el gallego, el andaluz, el vizcaíno; o extranjero: el francés, el italiano (Dowling: 1981, 29-35).

En cuanto al lenguaje del sainete notamos la intención de adaptarlo a las figuras y la situación espacio-temporal, sin embargo, se escribe en verso, con claro predominio del romance octosílabo, tal vez por ser lo más cercano al habla coloquial sin perder las posibilidades de ritmización. Si alguna que otra vez cambia de metro es con intenciones paródicas, como se observa en el romance heroico del diálogo final de *Manolo* de Ramón de la Cruz «... Yo te estimo/ la generosa, Mediodiente, oferta,» (vv. 295-96).

Los registros cambian con la categoría y procedencia de las figuras: los majos y las majas son los típicos exponentes del lenguaje madrileño hasta en los motes que tienen con frecuencia (Chinica, Espejo, Mediodiente, etc.). El lenguaje de los petimetres, abates y usías es selecto y no raras veces ridículamente pomposo, los campesinos y provincianos hablan sus respectivos dialectos, todo ello contribuye a redondear el ambiente populachero y variopinto tan característico del sainete.

Apectos temáticos y funciones

El tema común de los sainetes son los vicios, las debilidades y ridiculeces de la época que los autores pretenden criticar satíricamente. Uno de los ataques más frecuentes se dirigía contra la predilección por lo francés (afrancesamiento) y lo extranjero en general. Otro blanco formaban las discrepancias sociales, los matrimonios desiguales, los hijos desobedecientes; en resumen, los dardos del sainete iban contra la falta de posturas claras morales y sociales, contra la permisividad y el hedonismo. Ahora bien, los autores del sainete no entendían su oficio como el de un moralista que sentencia ex cátedra, la

crítica es ablandada y hasta diluida por la comicidad; lo que no quita su carácter e intención veladamente polémicos y subversivos.

En ello el sainete tampoco es innovador, otros géneros cortos también critican las debilidades humanas, las exageran y caricaturizan, sin embargo, el sainete es decididamente circunstancial, ataca vicios determinados de una época determinada.

El propio Ramón de la Cruz se autodefinió como pintor o, mejor dicho, historiador de su siglo, lo que le mereció la calificación de autor realista. Hay que usar con cierta precaución este concepto en el sainete, dado que las frecuentes exageraciones paródicas, las caricaturas, la comicidad en general y, no por último, los muchos convencionalismos que caracterizan el género, lo alejan de una actitud claramente realista (Lafarga: 1990, 25-26).

TRAGEDIA (Véase Comedia y Tragedia)

TRAGICOMEDIA

...de modo general y esencial me parece que el logro de la moderna concepción del arte consiste en el hecho de que ya no distingue las categorías de lo trágico y lo cómico, y tampoco las formas y géneros teatrales de la tragedia y de la comedia y que considera la vida como tragicomedia.

Thomas Mann, *Altes und Neues*

El término

Por primera vez aparece la voz *tragicomædia* en el drán *Amphitryon* de Plauto (En el prólogo Mercurio dice: «*faciam ut commixta sit: sit tragicomædia*»). La lectura de los antiguos y la reflexión sobre la poética, sobre todo aristotélica, durante el Renacimiento, fomentaron su cultivo a partir del siglo XVI. Con la llegada del siglo XVIII el término y el concepto entran

en colisión con otras designaciones como: tragedia cómica, comedia seria, *comédie larmoyante*, drama, etc.

Origen e historia

Dado que la definición de la tragicomedia tardó mucho en consolidarse (de hecho todavía no existe, como veremos luego, acuerdo unánime en la actualidad) esbozar la historia de la tragicomedia resulta un tanto aventuroso. Todos los estudiosos parecen estar de acuerdo que el pionero del género es Plauto con *Anfitrión*, pero que el verdadero cultivo se inicia con el siglo XVI en toda Europa a raíz del redescubrimiento de la literatura y preceptiva greco-latina.

Como los tratadistas rígidos no toleran la mezcla de géneros surge la necesidad de encontrar un lugar sistemático para los géneros híbridos que ni son rigurosamente comedia ni rigurosamente tragedia y entran, por tanto, en colisión con la inflexible preceptiva renacentista.

Estos géneros reciben diversas designaciones como pastoral, diálogo, tragedia heroica con final feliz, misterio cristiano, sin que se elabore una delimitación sólida de cada uno. Además el cristianismo exige clamorosamente un replanteamiento de la teoría trágica dado que se revela que un final infeliz (la muerte de Cristo) puede significar la suprema felicidad (la salvación) y, por consiguiente, el misterio de la pasión no es trágico, a pesar de la muerte, sino que se erige en justificación y superación del dolor.

Pero también en obras no específicamente religiosas o litúrgicas surgen problemas definitorios. *La Celestina*, con su carácter híbrido, también desde el punto de vista de su discurso, se designa como tragicomedia a partir de la segunda edición de 1502 obedeciendo al criterio de que una historia con un comienzo inofensivo y un final trágico debe ser una forma híbrida, basándose en la norma de que una materia propia de la comedia ha de terminar cómica, es decir, felizmente. El criterio que prevalece en el *Pastor fido* de Guarini de 1590 es el de la discrepancia del espacio y de las figuras; en oposición al precepto de la tragedia el espacio es campestre, de *locus amoenus* y no de ambientación urbana; y las figuras proceden del campo

y de la mitología (pastores, pastoras y ninfas) y no de la corte o la ciudad.

Según la definición que se adapte, todo el teatro áureo español pertenece al género de la tragicomedia tal como lo sostiene su ilustre preceptor Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, sólo que se les pone etiquetas distintas. Es evidente que las mezclas de elementos de la tragedia y la comedia están a la orden del día y si la definición se basa exclusivamente en estas categorías, la comedia nacional es claramente tragicómica.

Evidentemente muchas obras del clasicismo francés pertenecen igualmente a la categoría de la tragicomedia, sirven de casos ejemplares: *Le Cid* (1638) que Corneille designa como tragedia con final feliz, el *Tartuffe* (1664) y el *Misanthrope* (1666) de Molière. Entre las obras de índole tragicómica inglesas se suele destacar, entre muchas otras, el *Rey Lear* (1605) de Shakespeare (Herrick: 1962).

El siglo XVIII significa un cambio radical del panorama, dado que es la época en la que surge la llamada *comédie larmoyante*, una comedia que suscita las lamentaciones y no las risas, es más o menos el género que suele designarse en España como drama. No despierta temor y compasión como la tragedia, tampoco la risa como la comedia, sino una especie de simpatía con el protagonista virtuoso y magnánimo, los espectadores se deleitan con los diálogos y a lo sumo sonríen. Predomina un ambiente edificante de elogio y glorificación de las virtudes de la burguesía plasmadas en un mundo inverosímil y a través de figuras no menos inverosímiles.

No obstante, *la comédie larmoyante* no ha podido desterrar la tragicomedia que sigue cultivándose hasta en la literatura moderna contemporánea por autores como Chejov con *El Jardín de los cerezos* (1898), Valle Inclán con los *Esperpentos* y Dürrenmatt, Ionesco y todos los autores del teatro del absurdo, por citar solo algunos casos destacados.

Intento de definición

La propia voz 'tragicomedia' de entrada invita a renunciar a una definición porque une unos conceptos de por si antagó-

nicos y autoexcluyentes como lo sería lo «blanconegro» o lo «buenomalo». También por ello no es extraño que los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo sobre la determinación adecuada.

Fundamentalmente se manejan dos definiciones discrepantes: primero la que sitúa la tragicomedia en el centro equidistante entre comedia y tragedia, sin que se toquen los extremos de lo cómico y lo trágico. Para conseguirlo se elaboran elementos menos extremos de los dos géneros con el fin de encontrar una nueva armonía. A menudo se opera con el argumento de que la mezcla de estos elementos es capaz de reflejar con mayor verosimilitud la vida tal como es. Aunque hay que ir con cautela dado que «la vida como es» siempre es fruto de una concepción determinada que no tiene por qué corresponder a la realidad. De este modo se mezclan en la tragicomedia figuras de diversos estratos sociales; se mezclan niveles de estilo y también el verso y la prosa; se mezclan asuntos elevados con otros triviales, se utiliza un asunto trágico y se le da un final feliz. Salta a la vista que estos procedimientos van contra la preceptiva rigurosa sintetizada en la norma ciceroniana de «*et in tragœdia comicum vitiosum est et in comœdia turpe tragicum.*» (*De optime genere oratorum*).

La segunda concepción parte de la premisa de que en la tragicomedia se produce una identificación de los opuestos, lo trágico y lo cómico no se excluyen, se arguye; no basta con mezclar los elementos sino que deben vincular y compenetrarse incluso los extremos (Guthke: 1968, 53ss).

Esta definición tampoco está exenta de problemas que sólo puedo esbozar brevemente:

a) los conceptos de lo trágico y lo cómico discrepan según autores y épocas; ha habido épocas que sostenían que la comedia se dirige a la razón y la tragedia a la emoción, o que la comedia representaba la inmanencia y la tragedia la transcendencia. Evidentemente, no son sostenibles estas posturas fundamentalistas y excluyentes.

b) la definición presupone la convertibilidad de lo cómico y lo trágico, es decir, una situación o actitud o actuación cómicas pierden su carácter inofensivo y se vuelven trágicas. Se presentan situaciones al espectador en las que resulta incapaz de neutralizar el dolor representado me-

dante su experiencia humana y su horizonte de expectación literario como ocurre en situaciones cruentas en ciertos chistes o en la comedia auténtica. Si se da esta imposibilidad de neutralización, ¿estamos ante una situación trágica y ante una tragedia? No siempre resulta evidente.

c) se presupone en el espectador la suficiente capacidad de discernimiento y la sensibilidad adecuada para percibir este dilema.

Si buscando una cosa volvemos al punto de partida esta «circularidad» de nuestro movimiento resulta de por sí cómica y hasta ridícula; pero si uno da vueltas buscando en vano agua en el desierto y vuelve exhausto al punto de partida, la misma situación se vuelve trágica, pero sin perder sus ingredientes cómicos; los dos aspectos se compenetrán, son simultáneos e idénticos lo cómico y lo trágico y se amplifican mutuamente precisamente a través de la identificación (Guthke: 1968, 65). Situaciones de este tipo son muy frecuentes en los *Esperpentos* o en el teatro del absurdo que son muestras modernas de la tragicomedia.

Ahora bien, la percepción de esta duplicidad presupone —como ya advertí— en el espectador una facultad de discernimiento y unos preconocimientos literarios que no son demasiado frecuentes. No extraña que el público confundió la tragicidad de *La cantante calva* de Ionesco con intenciones cómicas.

Aspectos formales

El repertorio de rasgos formales de la tragicomedia dependerá también de la definición que se aplique y además de si se incluyen o no en el ámbito de lo tragicómico los textos narrativos. Algunos estudiosos consideran que lo tragicómico se ha convertido en una forma de enfrentarse a la existencia que para no pocos es irremediamente trágica y precisa una ración de comicidad para ser soportable.

Los moldes macroestructurales de la tragicomedia no se distinguen de los de otros géneros dramáticos. Hay tragicomedias con estructuras convencionales de 5 ó 3 actos, divididos en escenas, las hay estructuradas según el modelo del drama de cuadros (como ocurre en los *Esperpentos tragicómicos*), y con recur-

sos del teatro épico, las hay, finalmente, rebeldes a toda convención dramático-teatral como las obras del teatro del absurdo.

Otro problema, que no voy a poder tocar aquí, es la delimitación de la tragicomedia frente a géneros o formas limítrofes como la parodia, el melodrama, la sátira, etc.

Sin embargo, el autor de la tragicomedia dispone de algunos recursos que le facilitan la orientación del espectador para que descubra más palpablemente sus intenciones tragicómicas. Puede situar, por ejemplo, una figura trágica en un mundo cómico o de comedia (*El Misántropo*, *La visita de la anciana señora*); o una figura cómica lleva a otras figuras hacia la desgracia; o se mezclan dos mundos, el mundo real con un mundo imaginario, (*Gatos salvajes*, *El zoo de cristal*); o, finalmente, plasma el conflicto interior de una figura que se debate entre dos facetas irreconciliables de su personalidad, entre el deseo y la falta de capacidades, entre su autoentendimiento y la realidad, entre el ser y la apariencia, etc.

Aspectos temáticos

Acabo de mencionar ya algunas situaciones que se prestan a la tematización tragicómica; de todas formas la tragicomedia refleja con frecuencia situaciones límite, aspectos en los que se compenetren lo trágico y lo cómico. Salta a la vista que la consecución del enfoque tragicómico depende más de la habilidad dramática y literaria en general que del tema, dado que la misma circunstancia existencial puede contemplarse desde varios ángulos de vista. Tanto es así que algún estudioso ha llegado a negar la existencia de la tragicomedia como género, sosteniendo que lo tragicómico es inherente a todas las grandes obras dramáticas (Günther: 1984, 524).

2.4.5. Excurso: tres formas teatrales híbridas

No quisiera cerrar el capítulo sobre los géneros dramáticos sin mencionar y describir por lo menos someramente tres tipos de manifestación dramático-teatral que difícilmente se engloban en un repertorio puramente genérico porque ni son género,

propiamente dicho, ni meramente una forma de representación teatral, sino las dos cosas a la vez en menor o mayor medida. Se trata de la *commedia dell'arte*, del teatro épico y del teatro del absurdo; la primera perteneciente a la época entre el siglo XVI y el XVIII, y los dos restantes ambas al siglo XX.

COMMEDIA DELL'ARTE

El término

Por lo general recordamos antes los nombres de Arlequín, Pulcinella y Pantalone o sabemos que existen en el teatro y fuera de él figuras como, por ejemplo, el viejo enamorado, el sabio presuntuoso o el soldado fanfarrón y cobarde, pero desconocemos el término técnico *commedia dell'arte*. Sólo resulta familiar a los especialistas de la literatura o del teatro. El hecho es, sin embargo, una prueba de que el fenómeno dramático-teatral de la *commedia dell'arte* ha tenido una difusión inusitada en casi todos los países europeos.

Ahora bien, antes de consolidarse el nombre *commedia dell'arte* se utilizaron varios otros cuya enumeración contribuirá también a una acercamiento al hecho; se llamaba entre otras cosas: *commedia buffonesca*, *commedia di maschere*, *commedia a soggetto*, *commedia all'improvviso*, *commedia italiana*, etc. cada una de las designaciones alberga un aspecto característico de esta forma: los recursos de la *commedia dell'arte* son cómicos y bufonescos, utiliza máscaras, un tema dado se desarrolla en el escenario, la representación se basa en gran medida en la improvisación, procede de Italia...

Origen e historia

El origen de la *commedia dell'arte* es incierto o por lo menos discutido; mientras que unos afirman que desciende indirectamente de la comedia atelana y ática de los griegos y directamente de la comedia de Plauto y Terencio (Uribe: s.a., 14-32) otros la consideran evolución popularizante del teatro erudito renacentista entrado en crisis (Sanesi: 1954, 501ss) o

descubren un origen completamente independiente (Croce: 1967, 507ss). Otra posibilidad sería la aparición de la *commedia dell'arte* propiciada por los grupos de actores que pululan hacia mediados del s. XVI en Italia siendo de las primeras la compañía *Dei Gelosi* (Panolfi: 1957, vol 1, 33) y la fundada por Angelo Beolco (Dabini:1967, 12-21).

Sea como fuera, como toda manifestación artística la *commedia dell'arte* tampoco nace de la nada, y puede haber un poco de todo. El estudio de los orígenes resulta extremadamente difícil por una singularidad connatural a esta forma dramática: no fija por escrito los diálogos, sino sólo unos esbozos de la interacción de las figuras, como veremos con más detalle.

No hay ninguna duda de que se extendió desde mediados del XVI hasta el XVIII en Italia y a través de toda Europa con un éxito insólito dejando huellas imborrables en las diversas dramaturgias nacionales contemporáneas, sobre todo en Francia (Attinger: 1950). Pero también sigue habiendo rasgos hasta en el teatro del absurdo del siglo XX (Uribe: s.a., 125-129). Los historiadores de la literatura han averiguado que en 1538 Lope de Rueda forma parte de la compañía de *commedia dell'arte* *Il Mutio* donde aprende su oficio de actor y de autor, Lope de Vega es asiduo espectador de la *commedia* en los corrales madrileños y el influjo es rastreable en varias comedias suyas y de sus seguidores; una muestra clarísima de la supervivencia de la *commedia dell'arte* se observa en *Los intereses creados* de J. Benavente de 1907 y en numerosos recursos de los *Esperpentos* valleinclanescos (Falconieri: 1957, 69-90).

Intento de definición

El rasgo definitorio más destacado de la *commedia dell'arte* es su carácter de teatro de actor y de equipo y no de autor. Es decir, es aquí donde se realiza una inusitada unión entre el texto y la representación, siendo lo normal la separación de los dos. En la *commedia* no existe más que un croquis de la acción, los *scenari*, y los actores improvisan los diálogos correspondientes. Ahora bien, tampoco se trata de una improvisación radical, sino que cada actor dispone de un repertorio de réplicas apropiadas a su papel que puede variar levemente en cada

función; dispone además de un conjunto de recursos extraverbales, mímica, malabarismos, gestos, chistes, etc., los llamados *lazzi*, que puede intercalar oportunamente a sus réplicas. La *commedia* es, por lo menos parcialmente, un teatro de figuras fijas, de tipos. Como veremos, hay ciertas figuras con máscara y otras sin ellas. Finalmente, la *commedia* es un teatro de actores profesionales; si la representaciones anteriores corrían a cargo de grupos de aficionados, es con la *commedia dell'arte* que nacen las compañías fijas de actores y también las actrices. Resumiendo, la *commedia* es un teatro de actor, por tanto un teatro en el que tiene más peso la teatralidad que la textualidad; es un teatro de relativa improvisación con tipos fijos en parte llevando máscaras y, finalmente, la *commedia* inaugura la profesionalización del gremio de los actores.

La forma

Para el espectador de la *commedia* la estructura global de estas piezas se parece mucho al teatro convencional, dado que se subdivide en tres actos y éstos en escenas, incluso existen variedades genéricas trágicas y pastorales, etc. (Krömer: 1976, 45-55; Nicoll: 1977, 123-127). La trama de la *commedia* suele ser sencilla y reiterativa, el desarrollo que apenas merece el nombre de intriga es más bien una acumulación de situaciones interrumpida o entremezclada por elementos no verbales con el denominador común de divertir al público y producir hilaridad. Estos interludios se presentan en forma de bailes, canciones, prestidigitación, acrobacia, malabarismos, hasta apaleamientos. Muchos de ellos se prefijaron también en los *lazzi* (Thérault: 1965, 25-49; Dabini: 1967, 60).

Los «scenari»

El rasgo más destacado de la representación y estructuración de la *commedia* es la acción preestablecida en los *scenari* como esbozos de la trama, de las entradas y salidas de las figuras, los movimientos, con otras palabras, la escenografía, coreografía, elementos musicales, etc. se fijaron en estos cro-

quis, que naturalmente también estaban sujetos a cambios *ad hoc*, según la ciudad y/o el público ante el que iba a representarse la obra. Se conservan unos 800 *scenari*, que constituyen al lado de los *lazzi* la fuente de información más valiosa sobre la *commedia dell'arte*; se suelen distinguir dos tipos: los que se escribieron ante las representaciones y los que surgieron como una especie de protocolo a posteriori. Naturalmente no se pueden descartar formas mixtas. De todas formas, no existe, y no puede existir un texto que reproduzca los diálogos porque nunca existió ningún texto de esta índole. Basarse en unas simples indicaciones de trama fomenta evidentemente la inventiva de los actores que, como ya se mencionó, dominaban un determinado repertorio de réplicas referidas a sus papeles y a su función fija en la representación. Dentro de estos límites establecidos por el papel, el *scenario*, los *lazzi* y las réplicas preestablecidas se desarrollaba la capacidad de improvisación de cada uno. Es difícil establecer el límite exacto entre la improvisación y la preparación en la *commedia dell'arte*; Krömer ha llegado a designarlo como «teatro premeditado» (Krömer: 1976, 41-44).

Las figuras

Siendo la *commedia* un teatro de actores es natural que ellos constituyan el centro y motor principal de la actuación. El reparto suele dividirse en las figuras con máscara y las que no llevan (Nicoll: 1977, 55-121; Uribe: s. a., 48-70).

• *Las máscaras*

Se distinguen cuatro máscaras que —como ya ocurrió en el teatro antiguo— aumentan la previsibilidad de los rasgos de carácter, las actitudes y comportamientos. Son figuras que el público identifica inmediatamente.

Dentro de las máscaras se diferencian en primer lugar, los viejos, principalmente dos: *Pantalone* y el *Dottore*, o en términos escenográficos: el primer y segundo viejo. Ellos también se distinguen por su forma de hablar atribuyéndose a *Pantalone*

el dialecto veneciano y al *Dottore* el de Boloña, siendo el «sabio» de la célebre universidad boloñesa (Nicoll: 1977, 60-74).

En segundo lugar, se distinguen dos *Zanni*, que representan los prototipos de los criados. Son el cómico y bufonesco Arlequino y el astuto, fino y más intrigante Brighella. Ambos proceden como tipos y caracterizados por su dialecto de la región de Bérgamo. Según la compañía y el lugar de representación un *zanni* podía llamarse también Pulcinella, nombre que anuncia la procedencia napolitana; o de muchas otras formas que han ido apareciendo a lo largo de los casi dos siglos de cultivo de la *commedia*. En Francia ha adquirido fama el *zanni* Pierrot, descendiente del Zan Pedrolino y consagrado por Molière en su *Festin de Pierre* (1665).

• Figuras sin máscaras

Las más afamadas entre las figuras sin máscara son los enamorados que también aparecen con numerosos nombres, atuendos y rasgos característicos (Nicoll: 1977, 114-118) y el Capitano (107-113).

Los enamorados no pueden faltar en la *commedia*, puesto que el tema por antonomasia es el amor. Los *innamorati* son los protagonistas, si se puede utilizar este término en la *commedia*, son las figuras con las que se identifica el público y tienen también el nivel intelectual más elevado, las réplicas más elaboradas y la actuación menos bufá. Sin embargo, tampoco se individualizan, ni evolucionan, a lo sumo cambian de parecer repentinamente.

El Capitano es el típico soldado fanfarrón e insolente y cobarde y tímido a la vez; presume de su descendencia noble, de sus hazañas, de sus éxitos con las mujeres y a la hora de la verdad se derrumba todo.

La indumentaria de las máscaras era relativamente fija y hasta hoy se reconoce lo que es un arlequino por los rombos de su vestimenta. El traje menos reglamentado era el de los enamorados que podía variar según la época, la nación y las circunstancias particulares de la función.

Las compañías que viajaban por Italia y Europa estaban dirigidas por el *corago*, una especie de director de teatro, em-

presario y actor a la vez. Dadas las circunstancias de representación se debe presuponer una gran profesionalidad entre los actores, con unas capacidades polifacéticas insólitas. Basta imaginarse que tuvieron un éxito sin par en los países europeos y ante un público que la mayoría de las veces no comprendía el italiano.

Espacio y tiempo

En pocos *scenari* se indica el lugar de la acción, a veces es Nápoles, pero tampoco venía al caso, dado que la historia iba de amores y poco importaba si era en una ciudad o en otra. Dependía también de las posibilidades materiales que ofrecía el corral, el teatro o el lugar en el que se representaba la *commedia dell'arte*. Especificaciones como plaza, calle, albergue, cárcel, etc. se suelen encontrar en algunos *scenari*. Por las mismas razones tampoco se precisa la época en la que se ubica la historia dramática ni el transcurso del tiempo durante la representación, la gente se enamora a todas horas y en todas las épocas y los problemas de amor no suelen mirar el calendario ni los relojes.

El lenguaje

Por razones obvias, el análisis del lenguaje de la *commedia dell'arte* es el ámbito más dificultoso, si no es completamente imposible por la simple razón de que por la misma naturaleza del fenómeno no disponemos de documentos y textos. Sabemos que existían diferencias dialectales, de nivel estilístico, de elaboración entre las diversas figuras; es de suponer que no hablaban en verso, sino en prosa; se sabe que hubo préstamos de obras eruditas, de autores clásicos, parodias, improvisaciones *ad hoc* y que mucho dependía de las capacidades memorísticas, declamatorias e histriónicas de cada actor. El público saboreaba estas destrezas, no iba a ver el conflicto, conocía hasta los tipos teatrales, la novedad para él era el arte en el sentido del dominio de los trucos profesionales, la forma de encarnar el papel. Dabini afirma «que el buen cómico *dell'arte*

aprendía no ya a interpretar, sino a ser su personaje» (Dabini: 1967, 65).

La temática

Ya aludí al hecho de que el tema por excelencia de la *commedia dell'arte* es el amor y además invariablemente en todas las compañías y a lo largo de casi dos siglos. Ello no significa que el amor se plasme siempre en las mismas circunstancias; así encontramos la pareja que no puede reunirse por la intransigencia de los padres, el viejo enamorado y engañado, los celos, la venganza, el equívoco, los disfraces, y un largo etcetera. Sin embargo, no era la temática lo que interesaba al público de la *commedia*, esperaba un drama de amor y ante todo mucha diversión a través de las aptitudes teatrales de los componentes de la compañía.

La función

Con ello ya está caracterizada en parte la función que se atribuye a la *commedia*. En un frontispicio de una colección de *comedias* publicada en París por J. P. C. Florian en 1786, aparece un grabado con un Arlequín enamorado y con una inscripción latina que dice *Castigat ridendo mores*, es decir, la *commedia* castiga ridiculizando las costumbres. Se ha discutido largamente el tema; unos opinan que la única función de la *commedia* es hacer reír y divertir al público; otros, sin embargo, sostienen que, además del entretenimiento, persigue un fin didáctico aunque de forma encubierta. La ridiculización y la caricatura de los vicios, la burla del viejo enamorado, la caricatura del padre tiránico, la ridiculización del celoso, etc. revelan indudablemente una actitud crítica y una postura ética aunque se manifieste *ridendo*.

EL TEATRO ÉPICO

Ante todo hay que subrayar que el teatro épico no es un género dramático propiamente dicho, sino una forma de escritura teatral y un estilo de escenificación con sus rasgos diferen-

ciadores frente a otros discursos dramáticos como el teatro aristotélico, la *commedia dell'arte*, o el teatro del absurdo por citar sólo los más importantes. No es este el lugar para una descripción y valoración exhaustiva; me limitaré a un esbozo de los rasgos más destacados.

Es significativo que el director de teatro E. Piscator y B. Brecht como dramaturgo se disputaron la prioridad de la invención del nombre «teatro épico» (épico se debe entender en el sentido de narrativo), es significativo porque da cuenta del hecho de que los recursos de este tipo de drama no son exclusivamente literarios en cuanto textuales, sino que —como veremos— se deben igualmente a las posibilidades de teatralización que aumentan conforme vayan avanzando las técnicas de escenificación. El teatro épico es un hijo de nuestro siglo y no sólo por el citado motivo meramente tecnológico. No era sólo el afán de originalidad el que movía a Piscator y Brecht a idear este discurso teatral, sino la intención de crear un teatro capaz de plasmar la ideología del materialismo dialéctico y de poder convertirse en instrumento de propaganda. No sin razón, Brecht lo llamará más tarde también «teatro dialéctico» y ha demostrado que en manos de un buen artista el compromiso político no estropea los valores estéticos.

Los recursos del teatro épico

El denominador común de todos los procedimientos del teatro épico es su postura antiilusionista, es decir, los medios utilizados en la creación del texto y en su escenificación tienden a romper la ilusión de realidad, el poder «hipnótico» que emana de otras formas dramático-teatrales como el teatro aristotélico, la doctrina y práctica dramática de Diderot y más explícitamente aún, el teatro rigurosamente mimético e ilusionista del siglo XIX contra el cual reacciona ante todo el teatro épico. La finalidad del nuevo teatro es obvia: el teatro épico y la llamada «dramaturgia sociológica», nombre que Piscator da a sus procedimientos de escenificación, pretenden mantener «despierto» y alerta al espectador, lo que significa que permanecerá consciente de que la representación es un juego y por tanto, puede y debe mantener su capacidad crítica de juzgar

independientemente el conflicto representado, y está llamado a arbitrar incluso una solución personal.

Brecht resume la función de los recursos dramático-teatrales como efecto de alienación (*Verfremdungseffekt* o *V-Effekt*) por su capacidad de crear un distanciamiento e impedir así la identificación del espectador con las figuras y el conflicto (Eckhardt: 1983, 36ss). Incluso recomienda a los espectadores que cambien de sensibilidad y de modo de ver la realidad procurando encontrar extraño lo usual, abusivo lo regular (Epílogo de *La excepción y la regla*). Es lógico que, dadas estas premisas, llame sus piezas «*Lehrstücke*», es decir, «piezas didácticas».

Ahora bien, la inmensa mayoría de los recursos que introducen tanto Brecht como Piscator y sus seguidores en el teatro del siglo XX no son procedimientos originales e innovadores. Salvo los que se deben exclusivamente a los avances tecnológicos, todos han sido empleados de una manera u otra con anterioridad pero nunca de forma tan intensa y concentrada, en el teatro griego y romano, medieval o incluso en el inmediatamente anterior a Brecht. La diferencia reside en la acumulación y en la funcionalización didáctico-dramática que observamos en el teatro épico brechtiano y postbrechtiano.

Podríamos dividir los recursos típicos del teatro épico en dos clases: primero los recursos de narrativización y, segundo, los recursos de escenificación aunque en la realidad teatral práctica las dos sean interdependientes e inseparables.

Los recursos de narrativización

Los recursos de narrativización son aquellos que de alguna manera interrumpen el juego dramático, la acción y el diálogo, introduciendo técnicas verbales o de estructuración característicos de la narrativa, como por ejemplo:

1.º Las intervenciones verbales en forma de relato o reflexión por parte de una o varias figuras. El procedimiento se plasma en el teatro clásico a través del llamado relato de mensajero, la teicoscopia y sobre todo en las intervenciones del coro.

2.º Prólogos, epílogos, discursos o intervenciones líricas intercalados tales como se observan también en el teatro antiguo y en el de Shakespeare o de Goethe.

3.º Las intervenciones de narradores y/o comentaristas, que, bajo nombres muy diversos, tienen la función de guiar al público actuando fuera del juego dramático propiamente dicho y manteniendo una relación directa y constante con los espectadores. Introducen una especie de focalización, un punto de vista como sólo se conoce en la narrativa. Casos muy llamativos se observan en *Our Town* de T. Wilder o en *El tragaluz* de A. Buero Vallejo o en *Crónicas romanas* de A. Sastre. Es una función que suele cumplir también el coro en la tragedia antigua; se observa igualmente en el teatro medieval, y es también un medio de información y orientación del espectador en las películas de la primera hora y no solamente en éstas.

4.º Los apartes y todos los demás recursos que hagan ver al espectador por ironía o alusión directa que está presenciando un juego y una ficción. Son técnicas ya frecuentes en la comedia clásica y siguen practicándose en el teatro popular. Destacan entre ellos los recursos de comicidad, sobre todo la parodia y la caricatura.

5.º Las intervenciones musicales, tanto vocales e instrumentales como bailadas interrumpen el juego teatral, «desconciertan» y por tanto constituyen un medio de alienación muy apropiado a las intenciones del teatro épico. También arrancan del teatro griego, son frecuentísimas en el teatro medieval y no dejan de practicarse en la época contemporánea en el *vaudeville* y en muchas películas, aunque con otra finalidad.

6.º La mezcla de verso y prosa, de lenguaje elevado y selecto junto a coloquialismos y vulgarismos, la recitación al lado del canto, etc. Como todos los contrastes, también estas mezclas chocan y «despiertan», como ya ocurrió en el teatro y en la narrativa románticos.

7.º Las técnicas de la forma atectónica en general, como la yuxtaposición de cuadros relativamente independientes y, sobre todo, el final no definitivo o abierto del drama constituyen otro tipo de alienación. Entre estas técnicas figura también la libre manipulación del tiempo con frecuentes retrospectivas y

anticipaciones, saltos en el tiempo, etc., tan características en la narrativa moderna.

8.º La estructuración del drama épico como parábola, es decir, la historia dramática es concebida y construida como símil de una situación extrateatral distinta. En Brecht la parábola tiene referencias histórico-sociales concretas, mientras que en el teatro épico posterior alude más a menudo a situaciones y conflictos humanos y existenciales en general. En este orden de ideas cabe mencionar también la estructuración del drama épico como crónica y biografía dramatizada, con forma de *curriculum vitae* en forma dramática como ocurre, por ejemplo, en *Galileo Galilei* y *Peer Gynt* de Ibsen o en los dramas de cuadros de Strindberg.

Los recursos de escenificación

Por recursos de escenificación, que conviven muy estrechamente relacionados con los de narrativización, entiendo las técnicas que se introducen en la forma de montar el drama en el teatro y con medios teatrales más bien extraverbales, aunque la separación no siempre es posible. Quisiera mencionar los siguientes:

1.º La proyección de textos en pantallas, o su presentación en carteles y pancartas resulta aún más alienante si los textos no tienen relación directa con el drama o si no son ni siquiera de índole dramática, por ejemplo: listados, documentos históricos, cifras, protocolos, hasta fotos y dibujos comentados, etc. o si son películas documentales que presentan sucesos distintos que se desarrollan en otro lugar. También surte efectos alienantes la proyección de títulos de escena intercalados en el transcurso de la representación.

2.º El decorado, la indumentaria de los actores y los accesorios no se concretizan, no se ciñen a una época y un lugar determinados posibilitando así una aplicación múltiple, atópica,acrónica y hasta anacrónica.

3.º La utilización de altavoces, radio, televisión, teléfono, etc. que puede resultar alienante por dos razones, en primer

lugar, por su posible carácter anacrónico con respecto al tiempo en el que se sitúa la historia dramática, y, en segundo lugar, porque puede chocar —como observamos ya en el caso de las proyecciones— por el contraste que constituyen los mensajes de estos aparatos en relación con la situación dramática del momento en el que se emiten.

4.º Se aprovechan a menudo las posibilidades de alienación a través de la iluminación y los efectos luminosos que ofrece la tecnología moderna y que permiten la división del escenario en diversos decorados solo a través de los focos, el cambio inesperado de día y noche lo que desemboca en la «destrucción» de la ilusión dramática.

5.º Los actores mismos se distancian de sus papeles, no los «viven», no se identifican con los personajes ficticios que representan; muestran y no viven sus papeles (Pavis: 1984, 484) crean así una consciente figuración y un ambiente de artificialidad que pone de relieve la actuación que aliena e impide la identificación con la figura.

6.º También se impide la tensión y el suspense en el desarrollo del drama porque podrían favorecer la identificación del espectador con la intriga. Se consigue anunciando de antemano la problemática pidiendo finalmente al público que busque él mismo la solución del conflicto.

Para terminar este breve esbozo debemos plantearnos la cuestión de si sólo es teatro épico aquel que emplea las técnicas de alienación que acabamos de esbozar comulgando con la ideología marxista. Decididamente no, si fuera así deberíamos excluir de esta categoría gran parte de la producción de autores prestigiosos del siglo XX como Th. Wilder, T. Williams, A. Miller, M. Frisch, F. Dürrenmatt, F. García Lorca, A. Sastre, A. Buero Vallejo, por citar sólo unas figuras destacadas. El criterio no es distintivo del teatro épico es la plasmación del «narrar escénico» o la «escenificación narrativa», es decir, el autor/director de teatro pone en obra predominantemente recursos específicos de la narrativa para presentar una historia dramática y para conseguir de este modo unos efectos antiilusionistas.

TEATRO DEL ABSURDO

El término

Al lado de la voz «teatro del absurdo» también se emplea con bastante frecuencia el término «teatro absurdo» para designar este tipo de teatro que no es un género dramático propiamente dicho, ni una forma de escenificación en el sentido estricto de la palabra; ambas designaciones hacen referencia, sin embargo, al rasgo temático predominante de este teatro que se concibe como reflejo dramático de una de las tendencias intelectuales en boga en los años 40 y 50 de nuestro siglo, la llamada filosofía del absurdo.

Origen y evolución

Con frecuencia se indican como origen del teatro del absurdo las corrientes de la filosofía y la literatura existencialistas como las practicaban, por ejemplo, Sartre y Camus en sus obras filosóficas y literarias. Sin embargo, desempeñan también un papel no poco importante en el pensamiento de los años 40 los cruentos acontecimientos bélicos de la época y, previo a ellos, el nihilismo nietzscheano, cuya influencia en las corrientes filosóficas modernas no se debe subestimar: «Los valores supremos se desvalorizan. Falta el objetivo. Falta la respuesta al ¿por qué?».

Baste mencionar los estudios clave de los años 40: *El mito de Sísifo* de Camus (1942) o *El ser y la Nada de Sartre* (1943) para darse cuenta del ambiente intelectual que se respiraba. Muerto Dios, el hombre está condenado a la libertad, que se convierte en pesada carga cotidiana de crear sus normas y coordenadas existenciales. Las obras literarias *El extranjero* (1942) o *Calígula* (1938) de Camus y sobre todo *La náusea* (1938) o *A puerta cerrada* (1944) de Sartre reflejan esta cosmovisión angustiada y desesperada.

Sin embargo, el teatro de Sartre y Camus aún no es el teatro del absurdo propiamente dicho aunque su mensaje es el de la falta de sentido y de la absurdidad de la existencia; son precursores desde el punto de vista temático pero no han alcanzado

aún la forma «absurda» que le darán los cultivadores del auténtico teatro del absurdo como E. Ionesco que inicia la veta con *La cantante calva* en 1950 o S. Beckett con *Esperando a Godot* en 1953; seguidos de la producción dramática de A. Adamov, H. Pinter, E. Albee, F. Arrabal, por citar algunos nombres de relieve.

Ello no significa que no haya habido antecedentes remotos o más cercanos de lo absurdo en el teatro, por lo menos anticipaciones parciales de procedimientos que luego se aprovechan en la elaboración del drama absurdo. En los frecuentes recursos de comicidad que más se parecen al humor negro, los rasgos grotescos que observamos en este tipo de teatro parecen aflorar procedimientos de la comedia de Plauto, de la farsa medieval y de la *commedia dell'arte*. Inspiraciones más inmediatas se deben al dadaísmo y al surrealismo de Jarry, de Cocteau, Breton, Soupault o Aragon, que formaban en la época lo que se consideraba la vanguardia artística (Pavis: 1984, 3; Mennemeier: 1987, 14). En el ámbito español, los *Esperpentos* de Valle-Inclán anuncian ya los gestos del teatro del absurdo y *Tres sombreros de copa* de M. Mihura, escrito en 1932 y publicado en 1943, contiene recursos que lejanamente recuerdan el ambiente y la escritura del posterior teatro del absurdo.

Aspectos formales

El hecho de que los autores del teatro del absurdo caracterizaran su producción como «antiteatro» nos da ya una pista a la hora de intentar su definición. Esta actitud «anti» no solamente se entiende como una innovación radical dramático-teatral en el sentido de un desmontaje completo de las convenciones teatrales vigentes desde la propia intriga hasta el lenguaje, sino como oposición, como lucha contra absolutamente todas las normas éticas y estéticas establecidas. El teatro de lo absurdo no es un teatro de protesta en el sentido de un teatro comprometido con una ideología filosófica o política, es un teatro provocativo en el sentido más radical, dado que pone en tela de juicio la totalidad de las leyes y normas que rigen la realidad y la convivencia humana. En el fondo la actitud de protesta y de reivindicación resulta paradójica en una visión del

mundo que no admite sentido. En el fondo, la reacción lógica a lo absurdo sería la resignación y el silencio, dado que, por lógica, ni la rebelión tiene sentido. Ahora bien, parece que los autores del teatro del absurdo por lo menos descubrieron un sentido y una satisfacción en el espectacular descubrimiento de la falta de sentido; no les parecía fútil la ostentativa e insistente demostración de lo absurdo de la existencia. Curiosamente hay mucho de proselitismo en las estrategias de este teatro, actúa como si debiera convertir a los pocos ilusos que siguen creyendo en los valores y las normas convencionales. Y de hecho, estas normas y convenciones son imprescindibles para la estimación de lo absurdo, porque al fin y al cabo lo absurdo es absurdo respecto de lo racional.

Dadas las premisas que acabo de esbozar, la forma del teatro del absurdo debe ser forzosamente la anti-forma en el sentido de la abolición de toda convención dramática y existencial, porque se concibe como representación dramático-teatral de lo absurdo de la existencia. La manera más palpable de demostrarlo es la alienación radical. Ya no se trata de los efectos de alienación del teatro épico cuya finalidad era sólo «despertar» al espectador, impedir la «hipnosis» ilusionista, ahora se trata de hacerle dudar de la realidad, de la vida y de sí mismo. La finalidad es el desarreglo completo: no hay historia dramática coherente, no hay espacio y tiempo verificables, no hay figuras con un comportamiento racional y reacciones previsibles, ni estructuras lingüísticas lógicas y concordantes con las actuaciones de los hablantes. El teatro del absurdo es una pesadilla vertiginosa y grotesca, pero, eso sí, estratégicamente calculada.

La composición del teatro del absurdo es la acumulación inconexa de situaciones, unas veces, aglomeradas en mareante aceleración, otras, en monótona languidez. La predilección por los contrastes, las paradojas, las antítesis, la comicidad grotesca y amenazante es característica de este tipo de teatro. Hasta los mismos objetos se convierten en amenazas no obedeciendo a su naturaleza usual. Tal vez lo más chocante sea la total devaluación del lenguaje como portador de mensajes auténticos; deja de servir de medio de expresión y de comunicación humana para convertirse en un elemento perturbador y enigmático. Y lo más perturbador para el hombre es la carencia

de sentido del portador de sentido por antonomasia que es el lenguaje.

El tema

La temática de este teatro, cansinamente repetida en las variantes más diversas es precisamente la falta de sentido, lo absurdo; se plasma en situaciones concretas como la inutilidad de la espera de algún cambio en *Esperando a Godot*, la futilidad y el engaño de la convivencia cotidiana en *La cantante calva* y *Happy Days*, el tedio de las convenciones en *Las sillas*, la inutilidad del saber y del aprendizaje en *La lección*, lo absurdo del conformismo en *Los rinocerontes*, etc. etc.

La función

No extraña que el teatro del absurdo no haya podido cumplir su función primordial de sembrar la desconfianza en la racionalidad y se agotara ya en los años 60. Su mismo planteamiento es, por así decir, suicida (Esslin: 1966), porque es imposible seguir viviendo, trabajando y creando sin tener confianza en el mundo y en el hombre, si nada tiene sentido, si la vida es una lucha inútil y el fracaso inevitable. «Je me défendrai contre tout le monde (...) Je suis le dernier homme» proclama Bérenger, el protagonista de *Los rinocerontes* y alter ego de Ionesco. Es, sin embargo, llamativo y paradójico que, a pesar de todo, durante el efímero auge del teatro del absurdo, se produzca este afán de lucha, de defensa y de crear cuyo objetivo no puede ser otra cosa que la racionalidad y la felicidad que parecen ser innatos y difíciles de erradicar en el hombre.

Bibliografía

Algunas obras frecuentemente consultadas se citan con título abreviado. Son:

1.º *Diccionario* por Marchese, A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

2.º *Reallexikon* por *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 5 tomos, ed. por W. Kohlschmitt und W. Mohr, Berlin, Walter de Gruyter de 1958-1988. Los números de tomo se indican con cifras romanas.

3.º *Sachwörterbuch* por Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 1989 (7.ª ed.).

La abreviatura WBG se refiere a la editorial alemana *Wissenschaftliche Buchgesellschaft* en Darmstadt.

I. Bibliografía sobre teoría de los géneros

- Amarós, A. (1988): «Los géneros literarios», *Introducción a la literatura*, Círculo de lectores, Barcelona, 190-212.
- Austin, L. (1962): *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford.
- Bonnet, H. (1951): *Roman et poésie, Essai sur l'esthétique des genres*, Nizet, Paris.
- Brunetière, F. de (1890): *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française*, Hachette, Paris.
- Croce, B. (1902): *Estetica*, Laterza, Bari (versión esp. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Lib. española y extranjera, Madrid).
- Cuevas García, C. (1981): «La literatura, signo genérico: La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz», *Playor*, Madrid, 82-109.
- Díez Taboada, J. M. (1965): «Notas sobre un planteamiento moderno de la teoría de los géneros literarios», *Homenajes. Estudios de Filología Española*, II, CSIC, Madrid.
- (1987): «Géneros literarios», *Gran Enciclopedia Rialp*, t. 10, 759-764.
- Domínguez Caparrós, J. (1987): «Nota sobre géneros y comunicación literaria», *Epos* III (1987), 335-346.
- Freitag, G. (1886): *Die Technik des Dramas*, Hirzel, Leipzig.

- Fubini, M. (1966): «Genesi e storia dei generi letterari», *Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria*. Laterza, Bari.
- García Berrio, A y J. Huerta Calvo, (1992): *Los géneros ligerarios: sistema e historia*. Cátedra, Madrid.
- Garrido Gallardo M. A. (1982): *Estudios de semiótica literaria*, CSIC, Madrid.
- (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Arcos, Madrid (Con abundante bibliografía).
- (1988): «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», M. A. Garrido Gallardo, ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arcos, Madrid, 9-27.
- Genette, G. (1977): «Genres, types, modes», *Poétique* 32 (1977), 389-421.
- (1979): *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris.
- Gülich, E. y W. Raible (1977): *Linguistische Textmodelle*, Fink, München.
- Hamburger, K. (1968): *Die Logik der Dichtung*, E. Klett, Stuttgart.
- Hempfer, K. W. (1973): *Gattungstheorie*, Fink, München.
- Hermant, J. (1971): «Nichtfiktionale Literaturgattungen: Einleitende Bemerkungen», *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 3 (1971), 9-12.
- Jolles, A. (1968): *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen.
- Kayser, W. (1961): «La estructura del género», cap. 10 de *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
- Kunne-Ibsch, E. (1969): «Die magische Dreizahl in der Gattungsforschung. Ein Versuch sie zu überwinden» *Levende Talen* (1969), 689-695.
- Lázaro Carreter, F. (1976): «Sobre el género literario», *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 113-120.
- Lockemann, W. (1974): «Textsorten versus Gattungen oder Ist das Ende der Kunstwissenschaft unvermeidlich?» *GRM XXIV*, 284-304.
- (1973): *Lyrik, Epik, Dramatik oder die totgesagte Trinität*, A. Hain, Meisenheim am Glan.
- Marechal, L. (1981): *Adán Buenosayres*, Edhasa, Barcelona.
- Nies, F. (1974): «Die ausgeklammerte Hauptsache. Vorüberlegungen zu einer pragmatischen Systematik des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs», *GRM XXIV* (1974), 265-283.
- Petersen, J. (1939): *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft, t. I: Werk und Dichter*, Junker und Dünnhaupt, Berlin.
- (1925): «Zur Lehre von den Dichtungsgattungen», *Festschrift A. Sauer*, Stuttgart.
- Petsch, R. (1933): «Goethe un die Naturformen der Dichtung», *Dichtung und Forschung, Festschrift für E. Ermatinger*, Frauenfels/Leipzig, 45-62.
- Plett, H. (1975): *Textwissenschaft und Textanalyse*, Quelle und Meyer, Heidelberg.
- Romera Castillo, J. (1981): «La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura», Romera Castillo, J. (ed.), *La literatura como signo*, Playor, Madrid, 13-56.
- Rutkowski, W. V. (1968): *Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamen-*

talpoetik, Francke, Bern/München.

II. Bibliografía sobre los géneros

- Schaeffer, J. M. (1988): «Del texto al género», M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arcos, Madrid, 155-179.
- Searle, J. R. (1969): *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge (versión castellana: *Actos de habla*, Cátedra, Madrid, 1974).
- Skwarczynska, St. (1966): «Un problème fondamental méconnu de la génologie», *Zagadnienia rodzajów literackich* 15 (1966), 17-33.
- Staiger, E. (1946/1966): *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 196 (1.ª ed. alemana 1946, reedición, dtv, München, 1971).
- Stempel, W. D. (1972): «Gibt es Textsorten?», E. Gülich y W. Raible, (eds.), *Textsorten*, Athenäum, Frankfurt/M.
- Stierle, H. (1982): «Die Einheit des Textes», H. Brackert und E. Lämmert, (eds.), *Funk-Kolleg Literatur*, Fischer, Frankfurt/M.
- Todorov, T. (1988): «El origen de los géneros», M. A. Garrido Gallardo, (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 31-48.
- Vogt, U. (1971): «Bemerkungen zur Diskussion über die literarischen Gattungen im 20. Jahrhundert». [Es un epílogo a] Mario Fubini, *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*, Niemeyer, Tübingen, 83-96.
- Warren, A. (1969): «Géneros literarios», R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 271-272.
- Wunderlich, D. (1971): «Pragmatik, Sprechsituation, Deixis», *LiLi* 1 (1971), 153-190.
- Adorno, Th. W. (1965): «Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman», *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Frankfurt/M., 61-72.
- Alberti, R. (1988): «El Matador (Poesmas escénicos)», *Obras Completas*, ed. por Luis García Montero, Aguilar, Madrid, t. II, 911.
- Allot, M. (1966): *Los novelistas y la novela*, Seix Barral, Barcelona.
- Alonso, D. y Blecua, J. M. (1964): *Antología de la poesía española lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid.
- Alonso, D. (1944): «Permanencia del soneto», *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Madrid.
- Alvar, M. (1970): *El romancero. Tradicionalidad y Pervivencia*, Planeta, Barcelona.
- Anders, G. (1956): *Die Antiquiertheit des Menschen*, München.
- Anderson Imbert, E. (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires.
- Arias, R. (1980): *The Spanish Sacramental Plays*, Twayne Publishers, Boston.
- Asensio, E. (1971): *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid.
- Asmuth, B. (1974): «Gedichte», *Grundzüge der Literatur und Sprachwissenschaft*, I, ed. por Arnold, H. L. y Sinemus, V., dtv, München, 274-285.
- Attinger, G. (1950): *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Société d'histoire du théâtre, Paris.
- Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Baquero Goyanes, M. (1967): *¿Qué es el cuento?*, Colomba, Buenos Aires.

- (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid.
- Bataillon, D. (ed.) (1979): *El Romancero Hoy: Poética*, Gredos, Madrid.
- (1940): «Ensayo de explicación del "auto sacramental"» *Bulletin Hispanique* XVII (1040), 193-212.
- Bayerhöfer, H. P. (1987): «Episches Theater», Borchmeyer, D. y V. Zmegac, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Athenäum, Frankfurt/M., 102-109.
- Benito, P. (ed.) (1984): *Les Formes Brèves. Actes du Colloque international de La Baume-lès-Aix*, Univ. de Provence, Aix en Provence.
- Bergman, H. E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Castalia, Madrid.
- (ed.) (1984): «Introducción» a *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España*, Castalia, Madrid, 27-30.
- Blüher, K. A. (1969): «Gracians Aphorismen im Oráculo Manual und die Tradition der politischen Aphorismensammlungen in Spanien» *Iberoromania* 1 (1969), 319-327.
- (ed.) (1982): *Modernes französisches Theater, Adamov-Beckett-Ionesco*, WBG, Darmstadt.
- Bobes Naves, M. del C. (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Gredos, Madrid.
- (1987): *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid.
- (1992): *La novela, Síntesis*, Madrid.
- Boehmer, U. (1965): *Die Romanze in der spanischen Literatur der Gegenwart*, Univ. de Bonn, Bonn, (tesis doctoral).
- Bourneuf, R. y Oullet, R. (1975): *La novela*, Ariel, Barcelona.
- Bowra, C. M. (1961): *Heroic Poetry*, MacMillan, London.
- Brandenberger, E. (1973): *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Ed. Nacional, Madrid.
- Brecht, B. (1967): *Schriften zum Theater*, 1-3. *Gesammelte Werke*, 15-17, Suhrkamp, Frankfurt.
- Buck, E. (ed.) (1979): *Das römische Epos*, WBG, Darmstadt.
- Camacho Guizado, E. (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid.
- Catholy, E. (1958): «Farse» *Reallexikon I*, 456-458.
- Clark, J. E. (1975): *Elégie. The Fortunes of a Classical Genre in 16th Century France*, Mouton, The Hague.
- Cohen, J. (1982): *El lenguaje de la poesía*, Gredos, Madrid.
- Croce, B. (1967): «Intorno alla Commedia dell'arte», *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari.
- Dabini, A. (1967): *Notas sobre la «commedia dell'arte»*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca.
- Devoto, D. (1972): *Introducción al estudio de don Juan Manuel*, ed. Hispanoamericana, Paris.
- Díez Taboada, M. P. (1977): *La elegía romántica española. Estudio y antología*, CSIC, Madrid.
- Dithmar, R. (1974): *Die Fabel. Geschichte - Struktur - Didaktik*, F. Schöningh, Paderborn.
- Domínguez Caparrós, J. (1985): *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid.
- Dowling, J. (ed.) (1981): *Ramón de la Cruz, Sainetes*, I, Castalia, Madrid.
- Dufrenne, M. (1973): *Le poétique*, Gallimard, Paris.
- Dupréel, E. (1949): «Le problème sociologique du rire», *Essais pluralistes*, PUF, Paris, 26-69.
- Eckhardt, J. (1983): *Das epische Theater*, WBG, Darmstadt.

- Esslin, M. (1966): *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona.
- Etienvre, J.-P. (ed.) (1989): *La Leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio, La Légende*, Casa de Velázquez/Univ. Complutense, Madrid.
- Falconieri, J. V. (1957): «Historia de la commedia dell'arte en España», *Revista de Literatura* XI (1957), 69-90.
- Farré, L. (1966): «Lo trágico», *Categorías estéticas*, Aguilar, Madrid, 73-88.
- Fernández Alonso, M. del R. (1971): *Una visión de la muerte en la lírica española. (La muerte como amada)*, Gredos, Madrid.
- Flechniakoska, J. L. (1961): *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, P. Déhan, Montpellier.
- (1975): *La loa*, SGEL, Madrid.
- Freng Alatorre, M. (1966): *Lírica hispánica de tipo popular*, UNAM, México.
- García Barrientos, J. L. (1991): *Tiempo y drama*, Madrid.
- García Berrio, A. (1981): «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género», *ZRPh* 97 (1981), 146-171.
- García Gual, C. (1972): *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid.
- (1991): «Algunos epigramas de Pá-lades», *Figuras helénicas y géneros literarios*, Mondadori, Madrid, 274-277.
- (1991): «La primera novela», *Ibid.*, 202-217.
- (1991): «Esopo y sus fábulas griegas como género literario», *Ibid.* 158-170.
- Garrido Gallardo, M. A. (1983): «Notas sobre el sainete como género literario» en: L. García Lorenzo (ed.), *Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio de Madrid*, CSIC, Madrid, 13-22.
- Gebhard, H. (1974): «Theorie des Tragischen und der Tragödie (1900-1972)», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 84 (1974), 236-248.
- Genette, G. (1972): «Discours du récit», *Figures III*, Seuil, Paris (trad. esp.: *Figuras*, Lumen, Barcelona, (1989).
- González Ollé, F. y Tusón, V. (eds.) (1981): «Introducción» a *Lope de Rueda, Pasos*, Cátedra, Madrid.
- Grimm, R. (1964): «Consideraciones sobre el teatro épico», *Eco* 9 (1964), 47-58.
- Grimm, R. y Berghahn, K. L. (eds.) (1975): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, WBG, Darmstadt.
- Gullón, A. y G. (1988): *¿Qué es la novela. Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, Murcia.
- Gumbrecht, H. U. (1973): «Fabeln und literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse», [introducción a] *Marie de France, Ásop*, Fink, München.
- Günther, H. (1984): «Tragikomödie», *Reallexikon*, IV, 523-530.
- Guthke, K. S. (1968): *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen (versión inglesa: *Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre*, Random House, New York 1966).
- Hasubek, P. (1983): *Fabelforschung*, WBG, Darmstadt.
- Hauser, A. (1953): *Sozialgeschichte der Kunst*, Hanser, München.
- Heidenreich, H. (1962): *Figuren und Komik in den spanischen «Entremé-*

- ses» des goldenen Zeitalters, Wien/München.
- Herrera, F. de (1972): «Comentario de la Elegía I de Garcilaso», *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. por A. Gallego Morell, Gredos, Madrid, 416-417.
- Herrick, M. T. (1962): *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, University of Illinois Press, Urbana.
- Heselhaus, C. (1977): «Parabel», *Reallexikon*, III, 7-12.
- Hillebrand, B. (ed.) (1978): *Zur Struktur des Romans*, WBG, Darmstadt.
- Ionesco, E. (1968): *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Losada, Buenos Aires.
- Jack, W. S. (1923): *The early Entremés in Spain: the Rise of a Dramatic Form*, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Janvier, L. (1964): *Une parole exigeante Le nouveau roman*, Paris: Ed. de Minuit (trad. esp.: *Una palabra exigente El «Nouveau Roman»*, Barcelona: Barral Editores 1972).
- Jeanneret, M. (1983): «Quand la fable se met à table», *Poétique* XIV (1983), 163-180.
- Jolles, A. (1968): *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen (1.ª ed. 1930).
- Jost, F. (1989): *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et Modulations*. Lang, Frankfurt/M.
- Kayser, W. (1954): *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke, Bern (trad. esp. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1958).
- Keller, W. (ed) (1976): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, WBG, Darmstadt.
- Kerr, W. (1967): *Traged and Comedy*, New York.
- Kesting, M. (1967): *Das epische Theater*, Urban, Stuttgart.
- Kibédi Varga, A. (1976): «L'invention de la fable», *Poétique* VII (1976), 107-115.
- (1977): *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Picard, Paris.
- Klein, J. (1965): «Novelle», *Reallexikon*, II, 685-701.
- Köhler, E. (ed.) (1979): «Les genres lyriques», *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. II Heidelberg, 25-79.
- Krömer, W. (1973): *Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700*, E. Schmidt Verlag, Berlin
- (1976): *Die italienische Commedia dell'arte*, WBG, Darmstadt.
- Kurse, M. (1960): *Die Maxime in der französischen Literatur*, Hamburger Romanistische Studien, Hamburg.
- Lafarga, F. (ed.) (1990): *Ramón de la Cruz, Sainetes*, Cátedra, Madrid.
- Lázaro Carreter, F. (1974): «El arte nuevo (vv. 64-73) y el término entremés», *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid.
- Leibfried, E. (1967): *Fabel*, Metzler, Stuttgart.
- Lesky, A. (1970): *La tragedia griega*, Labor, Barcelona.
- Lida, M. R. (1976): *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires.
- Lihani, J. (1969): *Lucas Fernández, Farsas y Églogas*, Las Americas Publishing Comp., New York.
- Lukács, G. (1962): *Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied.
- Mantero, M. (1971): *La poesía del «yo» al «nosotros»*, Guadarrama, Madrid.

- Marchese, A. y Forradellas, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.
- Markschies, H.-L. (1958): «Fabel», *Reallexikon*, I, 433-441, con amplia bibliografía.
- Mauron, Ch. (1964): *Psychoritique du genre comique*, Corti, Paris.
- Mautner, F. H. (1976): «Der Aphorismus als literarische Gattung», *ibid.*, 19-74.
- Menéndez Pidal, R. (1934): «Historia y epopeya», *Obras*, vol. II, Centro de Estudios Históricos, Madrid.
- (1965): *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Mennemeier, F. N. (1987): «Absurdes Theater», *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, op. cit., 13-19.
- Merker, E. (1958): «Idylle», *Reallexikon*, I, 742-749.
- Mohr, W. (1958): «Götterdichtung», *Reallexikon*, I, 589-591.
- (1958): «Einfache Formen», *Reallexikon*, I, 321-328.
- Mönch, W. (1955): *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, F. H. Kerle, Heidelberg.
- Morel, J. (1968): *La tragédie*, Colin, Paris.
- Müller, G. (1965): «Lied (literaturgeschichtlich)», *Reallexikon*, II, 42-56.
- Navarro Tomás, T. (1974): *Métrica española*, Guadarrama, Madrid.
- Neumann, G. (ed.) (1976): *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, WBG, Darmstadt.
- Nicoll, A. (1977): *El mundo de Arlequín, Estudio crítico de la «commedia dell'arte»*, Barral Editores, Barcelona.
- Nies, F. (1978): «Kartelle und pikanter Eintopf. Konzepte der Rechts- und Küchensprache im französischen Gattungssystem» *LiLi VIII* (1978), 20-34.
- Northup G. T. (1974): *Ten Spanish Farces of the 16th, 17th and 18th Centuries*, Greenwood Press, Westpoint/Conn. (1922), (reprint 1974).
- Nowicki, J. (1974): *Die Epigrammentheorie in Spanien vom 16. bis 18. Jahrhundert. eine Vorarbeit zur Geschichte der Epigrammatik*, Steiner, Wiesbaden.
- Núñez Ramos, R. (1992): *La poesía*, Síntesis, Madrid.
- Olbrechts-Tyteca, T. (1974): *Le comique du discours*, Ed. Université de Bruxelles, Bruxelles.
- Olson, W. (1978): *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona.
- Otto, G. (1973): *Ode, Ekloge und Elegie im 18. Jahrhundert. Zur Theorie und Praxis französischer Lyrik nach Boileau*, Lang, Bern/Frankfurt/M.
- Pabst, W. (1972): *La novela corta en la teoría y en la tradición literaria*, Gredos, Madrid.
- Palacios, E. (1983): «La descalificación moral del sainete dieciochesco», *Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del congreso de Madrid*, CSIC, Madrid, 215-233.
- Panolfi, V. (1957): *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Sansoni, Firenze, t. 1.
- Paredes Núñez, J. (1986): *Algunos aspectos del cuento literario*, Univ. de Granada, Granada.
- Parker, A. A. (1983): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel, Barcelona (traducción de:

- The Allegorical Drama of Calderón*, Dolphin, Oxford, 1943).
- Pavis, P. (1984): *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona.
- Paz, O. (1986): *El arco y la lira*, FCE, México.
- Pfister, M. (1973): «Bibliographie zur Gattungspoetik: Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie (1943-1972): *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 83 (1973), 240-254. — (1982): *Das Drama*, Fink, München.
- Pollmann, L. (1966): *Das Epos in den romanischen Literaturen*, Kohlhammer, Stuttgart.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989): *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.
- Preminger, A. (ed.) (1965): «Monologue», *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 529-530.
- Propp, V. (1979): *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid.
- Reichert, G. (1958): «Hymne (Mittelalter)», *Reallexikon*, 1, 736-737.
- Riquer, M. de (1952): *Los cantares de gesta franceses. Sus problemas, su relación con España*, Gredos, Madrid.
- Robbe-Grillet, A. (1963): *Pour un Nouveau Roman*, Gallimard, Paris: (trad. esp. *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral 1965).
- Rodríguez Agrados, F. (1956-1959): *Líricos griegos elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Alma Mater, Barcelona.
- (1988): «La fábula griega como género literario», *Estudios de lingüística general y de teoría literaria*, Ariel, Barcelona, 298-308.
- Rodríguez, E. y Tordera, A. (eds.) (1990): «Introducción» a P. Calderón de la Barca, *Entremeses, jácara y mojigangas*, Castalia, Madrid.
- Romein, J. (1965): «Lebensbeschreibung», *Reallexikon*, II, 7-12.
- Rosenfeld, H. (1965): «Legende», *Reallexikon*, II, 13-31.
- Rull, E. (1985): «Aspectos para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro», *Notas y estudios filológicos*, 2, Pamplona: UNED, 33-46.
- Rychner, J. (1955): *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève.
- Sánchez Rey, A. (1991): *Contribución al estudio de la «Nueva Novela Hispánica»*, Mapfre, Madrid.
- Sánchez Romeralo, A. (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Gredos, Madrid.
- Sander, V. (ed.) (1971): *Tragik und Tragödie*, WBG, Darmstadt.
- Sanesi, I. (1954): *La Commedia*, vol. 1, Ed. F. Valladi, Milano.
- Schadewaldt, W. (1959): *Von Homers Welt und Werk*, K. F. Köhler, Stuttgart.
- Schalk, F. (1942): «Die Sentenzen Quevedos», *Romanische Forschungen* 56 (1942), 300-312.
- Scheunemann, D. (1987): «Roman», *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, ed. por D. Borchmeyer y V. Zmegac, Athenäum, Frankfurt/M., 324-343.
- Schiller, F. (1989): «Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung», *Werke*, H. G. Göpfert (ed.), Hanser, München, t. V, 694-780.
- Segura Covarsi, E. (1949): *La canción petrarquista en la lírica española en el Siglo de Oro. Contribución al estudio de la métrica renacentista*, CSIC, Madrid.
- Seidler, H. (1959): *Die Dichtung*, We-

- sen, *Form, Dasein*, Körner, Stuttgart.
- Sessions, I. B. (1947): «The Dramatic Monologue», *PMLA* 62 (1947).
- Spang, K. (1991): *Teoría del drama*, EUNSA, Pamplona.
- Spitzer, L. (1945): «Los romances españoles», *Asomante* I (1945), 7-29.
- Staiger, E. (1966): *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid.
- Steiner, G. (1956): *The Death of Tragedy*, Faber, London (Versión alemana «Der Tod der Tragödie», en V. Sander, (ed.) (1961): *Tragik und Tragödie*, WBG, Darmstadt, 342-380.
- Subirá, J. (1928-1930): *La tonadilla escénica*, Tipografía de Archivos, Madrid, 3 vols.
- (1968): «Loas escénicas desde mediados del siglo XVIII» *Segismundo* IV (1968), 73-94.
- Szondi, P. (1961): *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt/M.
- (1985): *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Thérault, S. (1965): *La commedia dell'arte*, CNRS, Paris.
- Tissier, A. (1976): *La farse en France de 1450 à 1550*, Sedes, Paris.
- Ubersfeld, A. (1982): *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris.
- Ungerer, G. (1976): «Die politischen Aphorismen von Antonio Pérez», G. Neumann, (ed.) *Der Aphorismus*, op. cit., 427-451.
- Uribe, M. (s. a.): *La comedia del arte*, Univ. de Chile, Santiago de Chile.
- Villanueva, D. (1989): *El comentario de textos narrativos: La novela*, Ed. Júcar y Aceña, Gijón/Valladolid.
- Vogt, J. (1974): «Erzählende Texte», *Grundzüge der Literatur – und Sprachwissenschaft*, I, ed. por H. L. Arnold y. Sinemus, V., dtv, München, 285-302.
- Voltz, P. (1964): *La comédie*, Colin, Paris.
- Wardropper, B. W. (1953): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del auto sacramental (1500-1648)*, Revista de Occidente, Madrid.
- (1967): *Poesía elegíaca española*, Anaya, Salamanca.
- (1978): *La comedia española del siglo de oro*, Ariel, Barcelona.
- Weber de Kurlat, F. (1963): *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Weinmann, P. (1989): *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Narr, Tübingen.
- Wiegand, J. (1958): «Epos», *Reallexikon*, I, 381-393, con amplia bibliografía.
- (1958): «Elegie», *Reallexikon*, I, 332-334.
- (1958): «Hymne (Neuzeit)», *Reallexikon*, I, 737-741.
- Wiegand, J. y Kohlschmitt, W. (1965): «Ode», *Reallexikon*, II, 709-717.
- Wiegand, K. (1958): «Epigramm», *Reallexikon*, I, 374-379.
- Wilpert, G. von (1989): «Hymne», *Sachwörterbuch*, A. Kröner, Stuttgart.
- Wilpert, G. von (1989): «Idylle», *Sachwörterbuch*, Kröner, Stuttgart.
- Ziegler, K. (1965): «Mythos und Dichtung», *Reallexikon*, II, 569-584.