

1 Lugar de la teoría de los géneros en la reflexión teórica sobre la literatura

Notas para el curso Introducción a la Teoría Literaria, matutino, 2025. (I.G.)

i Uno de los pocos aspectos generalmente consensuados, tanto en la reflexión teórica como en las revisiones historiográficas de la cuestión, es el del lugar protagónico de este **problema** “**pertinaz e interminable**” que “**no se resuelve** [pero] **tampoco se disuelve**” (Guillén, 1985:141)

De todos los campos en los que retoza la teoría literaria, el de los géneros es, sin ninguna duda, uno de aquellos en los que la **confusión** es mayor” (Schaeffer, 1988:155).

ii Se trata de un **componente epistemológicamente solidario** de la teoría de la literatura, es decir, **constitutivo** de su criterio de demarcación como disciplina:

Todo reajuste general de la Teoría literaria, en cuanto teoría relativa a la estructura de los textos y los acontecimientos literarios, implica necesariamente el reacondicionamiento correspondiente de la teoría de los géneros. (García Berrio y Huerta Calvo, 1992:17)

iii Apenas se traspone el inicial **impulso definicional y clasificatorio** (¿qué son / cuáles son los géneros?) surgen **preguntas** más complejas, aunque naturalmente implicadas en las anteriores:

¿cuál es su modo de existencia, su función y su valor? (Aguiar e Silva) (...) ¿son los géneros **subconjuntos** en los que se divide *naturalmente* la literatura, o son más bien **entidades previas** que constituyen la **institución social que llamamos literatura**? (Garrido Gallardo); ¿es **la relación que vincula a un texto dado con «su» género**, análoga a la que vincula fenómenos empíricos y conceptos? (Schaeffer)

Parece claro que **una teoría de los géneros no es fundamentalmente, una elaboración de clasificaciones, sino la investigación de la lógica de esas clasificaciones**: su soporte conceptual, su coherencia interna, sus presupuestos, su alcance descriptivo o incluso predictivo

En la medida en que un sistema de clasificación no presuponga o proporcione, explícita o implícitamente, respuestas a estos problemas, tal sistema habrá demostrado su falta de interés, por el hecho de que es incapaz de explicar por qué ha de preferirse a la mezcolanza de los otros sistemas que también se han propuesto (Rollin, 1988:130)

2 **Origen** de los géneros literarios

iv El origen de la reflexión sobre los géneros en Occidente se halla, sin discusión, en **Platón**, en el libro III de la **República**; en concreto, en las observaciones de Sócrates a su discípulo Adimanto sobre la "dicción" o forma (*lexis*) que emplean los mitólogos y poetas al componer relatos (*diégesis*), y los tipos o modos que estos pueden —y luego, que deberían— adoptar (392a - 394d).

Su primera sistematización (con modificaciones y cambios de énfasis cuyo grado de distanciamiento de la fuente platónica será, ahora sí, motivo de debate), es, célebremente, la de la **Poética de Aristóteles**; en particular, aunque no sólo, los capítulos iniciales, concernientes a los *medios, objetos y modos de imitación, construcción* o representación de acciones (*mimesis*).

v Ni Platón ni Aristóteles emplean el término "géneros" (más bien *modos, formas* o *especies*, según el contexto argumentativo) ni, por supuesto, el término "literarios": **El arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso carece de nombre hasta ahora** (Poética, 1447b9)

Platón restringe su dominio a "la **narración** [διήγησις] "de cosas que han pasado, de cosas que pasan y de cosas que pasarán" (República, III, 392d) por parte de los poetas y mitólogos (*mythológoi*)

Aristóteles reserva el término "**creación**" [ποίησις] para la imitación por el ritmo, el lenguaje y la armonía (Poética, 1447a), "excluyendo explícitamente la imitación en prosa (...) y el verso no imitativo [y] no mencionando ni siquiera la prosa no imitativa, tal como la elocuencia, a la que se consagra, por su parte, la Retórica" (Genette, 1979, p. 6).

vi La tripartición platónica entre una narración "simple [*haplós*]; o bien producida por medio de la imitación [*dia miméseôs*]; o por ambas cosas a la vez" (República, 392d) inaugura el **criterio modal** como lógica de clasificación, a la vez que provee **una primera concreción empírica**: ejemplos para cada grupo por inducción de rasgos a partir de casos concretos.

Dos posibles corolarios:

vi¹ En la argumentación de Sócrates en República no parece forzado hallar una **prefiguración de la distinción entre géneros teóricos** (deducción a priori de las combinaciones posibles a partir de las categorías elegidas) **y géneros históricos** (que resultan de una observación comparativa de la realidad literaria) propuesta por Todorov (1981).

Los **GT** serían emparejables con los tres **modos de narración** que surgen del criterio (enunciativo) adoptado por Platón, y de su oposición categorial: entre los modos *simple* —voz del poeta— e *imitativo* —voz de los personajes—, y, por alternancia, de ambos: modo *mixto*.

Los **GH** coincidirían con los **ejemplos** que propone Platón en boca de Sócrates: **la tragedia y la comedia como manifestaciones concretas del modo imitativo; la epopeya para el mixto, y "sobre todo los ditirambos" (sin más ejemplos, sintomáticamente), para la narración simple.**

vi² Si (tanto para Platón como para Aristóteles) “no hay más poema que el representativo” (Genette, 1979: 3), **el origen de los géneros «tradicionales» prescinde, en sentido estricto, de uno de ellos [el lírico]**, por lo menos tal como se han impuesto desde Goethe y Hegel y tal como continúan conociéndose hoy en el uso corriente (en las clasificaciones vigentes en el mercado editorial, en los premios y programas de estudio escolares, entre otras instancias y agentes constitutivos del campo literario). El origen de la teoría de los géneros es también el origen, en palabras de Genette, de una “*ilusión retrospectiva*” y una “*atribución abusiva*” (1979: 1-14)

vii Si la afirmación de que la historia de la teoría genérica occidental “no es, en lo sustancial, más que una *vasta paráfrasis de Aristóteles*” (Garrido Gallardo, 1988, p. 9) parece aceptable solo como exageración pedagógica, no es menos cierto que ha resistido saludablemente casi dos milenios y medio de discusión:

a) Lo asombroso es: 1º) que Aristóteles ve (...) que a la hora de representar universos de ficción (...) habrá que elegir entre uno de estos caminos posibles, que **son dos y solo dos**: contarlos (modo narrativo) o actuarlos, es decir, «hacerlos presentes», poniéndolos ante los ojos de los espectadores (modo dramático); 2º) que esos dos *modos no han dejado de practicarse*, desde Grecia hasta hoy, a la hora de representar ficciones (...) y, sobre todo, 3º) que **al preguntarnos si** con el paso de tantísimo tiempo (...) **han surgido otros nuevos**, como parece lógico pensar (...) estoy convencido de que **la respuesta correcta, y bien sorprendente, es que no.** (García Barrientos, 2014: 88-89).

b) Las dos categorías de objeto, entrecruzadas con las dos categorías de modo, van a determinar una cuadrícula de **cuatro clases de imitación, que corresponden precisamente a lo que llamamos géneros**. El poeta puede relatar o poner en escena las acciones de los personajes superiores [y/o] relatar o poner en escena las acciones de los personajes inferiores. Al modo dramático superior corresponde la tragedia; al narrativo superior, la epopeya; al dramático inferior corresponde la comedia, al narrativo inferior **un género (...) que Aristóteles no nombra** (Genette, 1979: 5-6)

3 *Evolución* histórica de la teoría de los géneros

viii Luego de Platón y Aristóteles, las revisiones, en clave evolutiva, de las propuestas teóricas y clasificatorias sobre los géneros, suelen señalar (con algunas excepciones o variantes que deberemos omitir por razones de espacio y alcance de este trabajo) **tres momentos de inflexión generalmente consensuados**.

- **El primero de ellos, en los siglos XVI y XVII** [*para sus antecesores alejandrinos, Horacio y medievales, cf documento original*] es la aparición del **género lírico**, ahora sí, formando oposición *sistemática* con la épica y el drama. En **1529 Giorgio Trissino** reúne *inductivamente* a "las elegías, las odas, las canciones, las baladas, los sonetos y otras similares" para diferenciarlas de las formas puramente dialogadas y los poemas heroicos; en **1564** el *Arte Poética* de **Sebastiano Minturno** opone, *en términos ya teóricos*, tres tipos de poetas por sus *modos* de imitación: el trágico o cómico; el épico, y el mélico o lírico.

Las *estrategias para integrar a la lírica, en tanto enunciación monológica y subjetivizante, en el conjunto de los poemas imitativos* transitan dos caminos alternativos:

o bien *se reformula la noción tradicional de mimesis* para sostener que los poemas líricos también, a su manera, *imitan* —imitan o simulan «sentimientos», como propondrá, por ejemplo, Batteux en su ensayo "Las bellas artes reducidas a un mismo principio", de 1764— o bien, más heterodoxamente, **se afirma la dignidad poética (y su lugar en la taxonomía) de un tipo de expresión no mimética** en el sentido aristotélico.

Es el caso del español Francisco Cascales, quien argumenta en sus "Tablas poéticas" (de 1617) **que los sonetos y otros poemas tienen, como fábula, un pensamiento o concepto** (probable traslado del término griego *dianoia*, que, sin embargo, en Aristóteles —y en la retórica clásica en general— forma oposición con la propia noción de fábula [*mythos*], por lo que su integración es bastante audaz para su contexto de producción). Ya sea su objeto un *concepto*, al modo barroco de Cascales, o un *sentimiento*, al modo prerromántico de Batteux, un corolario de esta tesis es la ampliación de la designación del término *mimesis*, que pasa de la imitación o representación de acciones —restrictiva, como vimos desde Platón y Aristóteles (v. supra 2.1 y 2.2)— a la imitación *sin más*: "en la poesía épica y dramática se imitan las acciones y las costumbres; en lo lírico, se cantan los sentimientos o las pasiones imitadas" (Batteux en Genette, 1979: 17).

- **El segundo momento** de inflexión tiene lugar cuando el **Romanticismo alemán** fuerza la taxonomía tradicional, *desplazando su base hacia un criterio referencial o temático*, en el que *la tríada clásica se rearticula en torno a la polaridad objetivo/subjetivo, más su síntesis o superación*. Este desplazamiento asume como foco, entonces, las actitudes o modalizaciones expresivas de la relación entre el discurso literario (*Dichtung*) y su referente, y, en algunas propuestas, la base taxonómica se conjuga con otras tríadas también prestigiosas y 'ontologizables', como las de matriz temporal (pasado/presente/futuro¹) o gramatical (primera, segunda y tercera persona²).

No deja de sorprender el doble descuido de un crítico de la talla de M. H. Abrams (1999) cuando atribuye, primero, a “the writings of Plato and Aristotle” el origen de la tríada *lirica / épica / dramática* “de acuerdo con quién habla en la obra”, para luego afirmar que, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX “un esquema similar fue elaborado por los críticos alemanes” (p. 108; traduzco). **El esquema no es similar ni en su formulación (puesto que la lírica no aparecía en Platón ni en Aristóteles) ni, como se viene de argumentar, en su fundamento taxonómico. Lejos de esto, estamos ante un verdadero desplazamiento epistemológico³**

La célebre formulación de **Goethe** (en el "West-Östlichen Divan", de 1819) en torno a tres *Naturformen der Dichtung* —*la épica, que narra claramente* [klar erzählende], *la lírica, inflamada por el entusiasmo* [enthusiastisch aufgeregte] y *el drama, que actúa personalmente* [personlich handelnde]—, “fue tan generalmente aceptada y tan influyente que se acabó por considerarla una evidencia indesarraigable” (Glowinski, 1993, p. 93); es decir, fue ontologizada y asumida como transhistórica hasta bien avanzado el siglo XX.

[En cuanto al] aporte de los **hermanos Schlegel** a esta reformulación romántica de la base tipológica de los géneros, Friedrich, pioneramente (en torno a 1797) propone que *la forma lírica es subjetiva, por oposición a la objetividad del drama, mientras que la épica es subjetiva-objetiva*; August Wilhelm ubica al drama, en cambio, como tercer término, por compenetración o síntesis de la lírica y la épica, en términos que anuncian ya la sistematización *dialéctica* de la tríada, desarrollada poco después por **Hegel** en sus *Lecciones de Estética* (1817-1820), con *el drama como síntesis totalizadora de la objetividad-exterioridad de la épica y de la interiorización subjetiva de la lírica*. En cuanto a la influencia de la contribución hegeliana a la

¹ Recurrente tanto entre los románticos alemanes (Hegel, Schelling, entre otros), como aún en algunos teóricos del siglo XX (Jakobson, Staiger), aunque con criterios dispares y en general poca consistencia, como ha mostrado Genette a partir de una confrontación exhaustiva de estas propuestas (1979, pp. 24-26).

² Es el caso de Jakobson (1975 [1958]). El género épico queda asociado a la tercera persona y a la función referencial del lenguaje; el lírico a la primera persona y la función emotiva o expresiva, y el dramático a la segunda persona y la función conativa del lenguaje, además de dominante función poética, común a los tres casos.

³ Según argumentan por extenso García Berrio y Huerta Calvo (1992) y Schaeffer (1988).

"doctrina de la Santísima Trinidad" de los géneros (Hernadi, 1988: 69), el arco de valoraciones retrospectivas es amplio [cf documento original en EVA]

- **El tercer momento** histórico de quiebre en la reflexión teórica sobre los géneros ocurre en la **primera mitad del siglo XX**, una vez que la teoría literaria se constituye como disciplina. Por un lado, el *formalismo ruso* desplaza la perspectiva dominante al poner en relieve el problema de la evolución y transformaciones de los géneros, y al hacerlo desde un *enfoque agónico y relacional*, en el que los conceptos de sistema y función, así como su énfasis en los desplazamientos más que en las entidades invariables, serán especialmente productivos en la reflexión posterior. Por su parte, el *posformalismo bajtiniano* opera un desplazamiento radical a partir de la decisiva formulación del problema de los **géneros del discurso**, que reencuadra el estudio de las estructuras genéricas y formas de producción de sentido "específicamente literarias" —como sostenían, todavía en 1949, Wellek y Warren ([1949] 1985, p. 272)—, hacia su relación con la totalidad de las prácticas de lenguaje, definidas desde su estatuto social y siempre-ya genérico.

En su trabajo sobre **"El problema de los géneros discursivos"** (1952, de publicación póstuma), **Bajtin** demuestra transparentemente que **"el contenido temático, el estilo y la composición están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado"** para afirmar luego que **"cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados"** a los que propone llamar, justamente, *géneros discursivos* (1999, p. 248 y ss.; subrayo). Estos tipos relativamente estables refieren, entonces, a **modelos reglados, aunque en permanente transformación, y cuyo inventario sería imposible**, puesto que responden a situaciones humanas de comunicación absolutamente diversas.

Entre las consecuencias decisivas del aporte bajtiniano está la de que, en estos términos, el objetivo meramente tipológico de una teoría de los géneros pierde buena parte de su relevancia; en cambio, obliga a tomar consciencia de cómo las codificaciones genéricas atraviesan todas las prácticas humanas de lenguaje y no solo las literarias. No nos parece exagerado afirmar que, desde la traducción y sistematización de los trabajos de Bajtin por parte de Julia Kristeva, todo o casi todo el sofisticado aparato conceptual del estructuralismo francés (así como sus notables resultados), es tributario de esta concepción bajtiniana del discurso.

Por su parte, también los enfoques semiológicos desde una perspectiva materialista de la cultura, suelen tomar esta noción como un axioma. En esta línea, el teórico marxista Constanzo Di Girolamo argumenta, por ejemplo, que

Los estilos propiamente literarios o definidos históricamente como tales, resultan de combinaciones de los estilos observables en la lengua (...) *Un trabajo de investigación biológica escrito en nuestros días*

raramente aspirará a la calificación de literario, pero sin duda responderá a reglas no menos limitadoras que las de un soneto (2001:99)

Uno de los desarrollos más productivos, a nuestro juicio, de esta matriz discursiva e intertextual de lo genérico, así como de su carácter modelizador, es el que propone **Todorov** (1978; 1981). La conclusión a la que arriba su estudio sobre "**El origen de los géneros**" es, muy bajtinianamente, la de que "*no existe un abismo entre la literatura y lo que no lo es (...) los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano*" ([1978] 1988, p. 48). Al enfocar la pregunta que da título al ensayo desde un punto de vista no histórico sino "sistemático", su respuesta es que "*un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación*" (p. 34; subrayo). Su trabajo describe, con interesantes resultados, estas modalidades de "transformación". Por ejemplo, cómo y cuánto puede graduarse la *distancia* entre los géneros literarios y los actos "simples" de lenguaje de los cuales, en principio, provienen:

la diferencia entre el acto de rezar y el género *plegaria* es mínima; la diferencia entre el acto de narrar y el género *novela* es mucho mayor (son estos los casos en los que el estudio de los mecanismos de transformación, ampliación, etc. se vuelve especialmente relevante), mientras que el soneto "es sin duda un género literario, pero no existe la actividad verbal «sonetear»" (1988, p. 40)

En cuanto al **carácter modelizador de los géneros**, se remonta, en rigor, a algunos hallazgos del formalismo ruso sobre las relaciones entre norma y desvío, como constitutivas del sistema genérico en una literatura dada, y más en general, como claves para el estudio de la evolución literaria (Tinianov, [1927] 1970). En la formulación de Todorov, el funcionamiento de los géneros en tanto modelos o "**codificación de propiedades discursivas**" (1988, p. 36) conjuga el enfoque sistémico con el institucional, puesto que es el orden social el que fija y regula la recurrencia de tales propiedades discursivas; de modo que los textos individuales son producidos y percibidos "en relación con la norma que constituye esa codificación" (ibíd.).

El **enfoque pragmático** o comunicativo sobre el modo de existencia de los géneros suele presuponer una **hipótesis institucional sobre el funcionamiento de lo literario**. En las lecturas que hemos relevado para este trabajo, este parece ser uno de los aspectos más consensuados en la discusión contemporánea sobre lo genérico. Es, por ejemplo, la línea que sigue Glowinski (1993, 102 y ss.) cuando define una "conciencia genérica", cuya variabilidad es coeficiente del funcionamiento social e histórico de los géneros. De esta manera, **los géneros** quedan definidos como "**coeficientes de la comunicación literaria**" en la medida en que su *identificabilidad* determina o condiciona, en la producción, propiedades estructurales, temáticas, etc., pero también pauta, en la recepción, un horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*, en el sentido clásico de Jauss) cuyo grado de determinación depende de la difusión del género en una cultura dada y de su lugar en el sistema jerárquico o axiológico de los géneros en esa cultura.

Coda: la objeción de Rollin

Bernard Rollin ([1981] 1988 parte de la "**ambigüedad fundamental**" que suele atravesar la noción de *teoría del género*: por un lado, los "innumerables y tortuosos caminos" (p. 129) por los cuales se intenta ofrecer una clasificación de obras literarias en función de categorías distintivas "lo más claras y explícitas que se pueda" (ibíd.); por otro el estudio de la lógica que subyace a esas clasificaciones.

Su propuesta pasa por notar un **dualismo metafísico entre naturaleza y convención** (*physis y nomos*) como **obstáculo epistemológico central que ha atravesado la reflexión genérica desde Aristóteles hasta el presente**:

De un lado, como en la tradición clásica y en la reformulación romántica, los géneros se perciben como estructuras que se hallan "naturalmente" en el orden de lo dado, como a la espera de que el análisis simplemente las capte y describa: "el Realismo Ingenuo, la creencia instintiva de que vivimos en un mundo parte de cuyos ingredientes son los perros y los gatos y las tragedias y las comedias, atraen hacia el naturalismo" (p. 142).

En el otro extremo ubica una postura convencionalista o relativista que, ante la evidencia de un desacuerdo histórico entre las diferentes articulaciones categoriales, concluye que no hay algo así como una realidad articulada en clases abstractas en espera de ser hallada por el logos, sino que es la actividad especulativa la que establece, al describirlos, sus objetos; de modo que los géneros serían, desde esta perspectiva, convenciones que crean sus propios casos.

En opinión de Rollin, el problema del género está destinado a sufrir "un perpetuo vaivén entre estos dos polos siempre y cuando el dualismo *naturaleza-convención* permanezca firmemente instalado en nuestro aparato categorial" (p. 142). Previsiblemente, la salida que propone pasa por advertir que se trata de un **falso dualismo**, en la medida en que la distinción es graduable, además de aceptar casos intermedios y mixtos:

el fenómeno de la enfermedad, considerado en la actualidad [1981] paradigmáticamente *natural* por la ciencia biomédica y por la sociedad en general, encierra en realidad muchas dimensiones *convencionales*, muchas diferencias culturales y valorativas" (p.144)

Rollin concluye que una clasificación genérica solo será válida o interesante cuando "venga guiada por una teoría [de los géneros] que quede por encima de la escisión *natural-convencional*" (p. 149), aunque reconoce que ésta aún no se ha alcanzado y, dado el estatuto epistemológico y el lugar de las ciencias humanas en la distribución actual de los saberes y prácticas sociales, puede que nunca se alcance:

no hay acuciantes exigencias de tipo práctico para una unificación teórica (...) *Los ingenieros, por ejemplo, han de formarse en una sola física. No hay, claro está, una urgencia análoga para una unificación de la teoría literaria; el mundo sigue funcionando perfectamente con una pluralidad de enfoques* respecto de la crítica y enseñanza literaria (152).

(I.G.)