

Algunos apuntes sobre los géneros literarios y discursivos: teoría, evolución, criterios de tipologización, discusiones.



Ignacio Gutiérrez (Notas del curso Introducción a la Teoría Literaria,
matutino, 5 de junio 2025)

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

1.1 Una vez que el asunto se asume como problema y no como evidencia, no parece exagerado afirmar que “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, p. 155). Sin embargo —o tal vez como consecuencia de ello—, 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, para la Poética, de este problema “pertinaz e interminable” que “no se resuelve [pero] tampoco se disuelve” (Guillén, 1985, p. 141) o, en una formulación más radical, el de que se trata de un componente epistemológicamente solidario de la teoría de la literatura, es decir, constitutivo de su criterio de demarcación como disciplina.

Una Teoría de la Literatura no puede amputarse ni descuidar la Teoría de los géneros literarios (...) no solamente en consideración a que ésta haya sido una de sus partes tradicionales, sino porque 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, p. 17).

1.2 Una de las facetas más productivas de la noción de género parece derivar de su estratégico potencial articulador (“gozne”, “eslabón”, “punto de encuentro”, “encrucijada” serán metáforas recurrentes para señalarlo) entre enfoques metodológicos complementarios o incluso opuestos: sincronía y diacronía; naturaleza y convención²; inmanencia y trascendencia³; descripción y valoración⁴; transgresión y norma⁵; individuo y especie⁶, entre otros posibles pares conceptuales. Para Todorov, por ejemplo, el género es nada menos que “el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria”, singularidad que “podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios” (1988, p. 39), mientras que para Garrido Gallardo el estudio de los géneros 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” (1994, p. 168; subrayo). En los apartados 4 y 5 de este trabajo intentaremos precisar el potencial y el alcance metodológico (y también algunas de las limitaciones) de este “a la vez”, al abordar algunas de las discusiones centrales que han atravesado la reflexión sobre los géneros desde la constitución de la teoría literaria como disciplina; por ejemplo, el giro que, promediando el siglo XX, han impreso a este campo de estudios las hipótesis institucionales sobre el modo de existencia y funcionamiento social de la producción y recepción literarias (Levin, 1958; Dubois, 2005; Bourdieu, 1995).



1.3 El estatuto genuinamente problemático de la teoría de los géneros (ya sea de los específicamente *literarios*, desde una perspectiva disciplinar 'cerrada', como la heredera de los formalismos ruso y angloamericano, o bien, desde un enfoque más abarcador, de los *géneros del discurso*, con mayor énfasis en su estatuto lingüístico y, desde él, en sus modos de inscripción en otras instituciones y prácticas sociales) se revela muy pronto al análisis. 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. Entre ellas: ¿cuál es su modo de existencia, su función y su valor? (Aguar e Silva, 1972, p. 159); ¿qué tan “suficientemente directas” son las relaciones que una obra guarda con otras? (Wellek y Warren, 1985, p. 272); ¿cuáles son los distintos niveles en los que estas relaciones pueden articularse o describirse, y con qué resultados? (Genette, 1979; Todorov, 1988); ¿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, 1994, 165); ¿es la relación que vincula a un texto dado con «su» género, análoga a la que vincula fenómenos empíricos y conceptos? (Schaeffer, 1988, p. 156). En un grado mayor de generalidad, estemos o no de acuerdo con Glowinski en que la teoría de la literatura “no ha tenido su Linneo”, pero tampoco está en espera de él, porque “el principal valor de los géneros no es clasificatorio” (1993, 95), parece claro que una teoría de los géneros no es sólo, o 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. Siendo esto así, estamos ante

una actividad metodológica que se ocupa de responder a preguntas tales como por qué hay necesidad de elaborar clasificaciones de las obras literarias (...) y cómo se pone a prueba un sistema que se propone. Las respuestas a estas preguntas son lógicamente anteriores a la elaboración de aparatos categoriales (...) 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, p. 130).

Recordar las oposiciones mencionadas en la p.1 y el comentario al margen allí

1.4 De las observaciones anteriores, que presentamos con carácter introductorio, se desprende la, a nuestro juicio, poco discutible relevancia —incluso la centralidad— de la reflexión teórica sobre los géneros para el campo disciplinar de la teoría literaria, así como su alta productividad para articular la reflexión específicamente teórica con la de aquellas ramas de los estudios literarios constituidas en torno a objetos más empíricos o menos especulativos (especialmente la crítica y la historia literarias¹), y, ya fuera del campo

¹ Cf. Wellek y Warren: "Es evidente que el tema del género plantea cuestiones centrales de historia y crítica literaria y de su recíproca relación" (1985, p. 285).

de los estudios literarios —por lo menos en su formulación tradicional—, con los dominios de la lingüística general y de la semiótica de la cultura, entre otros².

En las páginas que siguen, luego de un apartado que dé cuenta del origen de la reflexión sobre los géneros en la tradición occidental y otro que valore la relevancia metodológica de una perspectiva diacrónica, rastreando las principales etapas e inflexiones históricas en la discusión, dedicaremos el siguiente a desarrollar algunas de las preguntas y problemas anunciados arriba y algunas de sus respuestas en el marco de la reflexión ya propiamente disciplinar de la teoría literaria. En el apartado final, a partir de una recuperación de los principales aportes hallados, fundamentaremos la relevancia de la reflexión teórica e histórica sobre los géneros para la enseñanza en la formación de formadores y sugeriremos su proyección en posibles líneas de investigación a partir de problemas concretos.

2. Origen de los géneros literarios

2.1 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 o representación de acciones (*mimesis*). De modo que el origen histórico de la reflexión articulada y sistemática sobre los géneros y el de la Poética como disciplina o campo de estudios (con el antecedente, brevísimo y pre —o trans— disciplinar de Platón) son dos caras de un mismo fenómeno.

Conviene notar desde el comienzo que, en general, no ha sido un obstáculo para el reconocimiento de esta genealogía ilustre, el hecho de que ni Platón ni Aristóteles empleen el término "géneros" (más bien *modos, formas o especies*, según el contexto argumentativo) ni, por supuesto, el término "literarios". Platón restringe su dominio a "la narración de cosas que han pasado, de cosas que pasan y de cosas que pasarán" (República, III, 392d) por parte de los poetas y mitólogos (*mythologoi*), mientras que Aristóteles reserva el término *poesía* para el arte de la imitación por el ritmo, el lenguaje y la armonía (Poética, 1447a), "excluyendo explícitamente la imitación en prosa (...) y el verso no imitativo³ [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), para

² Desde el paradigma de la transtextualidad, afirma Genette, por ejemplo, que "el discurso literario se produce y desarrolla según estructuras que ni siquiera puede transgredir por la sencilla razón de que las encuentra (...) en el campo de su lenguaje y de su escritura" (en Todorov, 1981, p. 6), mientras que para Di Girolamo, desde una perspectiva materialista de la cultura "es evidente [que la noción de género] puede ser extendida a todo tipo de texto, y no ha de limitarse a los que una época y un gusto determinados definan como literarios" (2001, p. 101.)

³ Con consecuencias teóricas decisivas (la omisión del género lírico) que revisaremos enseguida.

afirmar poco después que "el arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso [es decir, lo que entenderíamos hoy por literatura] carece de nombre hasta ahora" (Poética, 1447a28-1447b9; subrayo).

Platón

2.2 La tripartición platónica entre una narración "simple [*haplóos*]; o bien producida por medio de la imitación [*dia miméseôs*]; o por ambas cosas a la vez" (República, 392d) inaugura el consistente y fructífero criterio *modal* o enunciativo como lógica de clasificación, a la vez que provee una primera concreción empírica, con ejemplos para cada grupo. En el diálogo platónico, ante la petición de mayor claridad por parte de Adimanto, Sócrates pasa rápidamente del nivel especulativo más general, a estimular en su alumno la inducción de rasgos a partir de casos concretos: el primero de ellos, la narración homérica de la disputa entre Crises y Agamenón en el canto I de la Ilíada, en tercera persona, a través de la voz del poeta, "sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla" (393a). No parece forzado hallar, en este giro mayéutico del maestro Sócrates, una prefiguración de la también fructífera —y casi unánimemente aceptada⁴— distinción entre géneros teóricos y géneros históricos propuesta por Todorov (1981). Los primeros, que resultan de una deducción a priori de las combinaciones posibles a partir de las categorías elegidas, serían emparejables con los tres modos de narración que surgen del criterio (enunciativo) adoptado por Platón, y de su oposición categorial entre simple —voz del poeta— e imitativo —voz de los personajes—, más la integración, por alternancia, de ambos: mixto. Los segundos, que "resultan de una observación [comparativa] de la realidad literaria" (1981, p.11), coincidirían con los ejemplos que propone Platón en boca de Sócrates: la tragedia y la comedia como encarnaciones concretas del modo imitativo; la epopeya para el mixto, y "sobre todo los ditirambos" (sin más ejemplos, sintomáticamente), para la narración simple (República, 394a-c).

En consecuencia, si la narración (*diégesis*) o representación de sucesos es, como se vio ya (2.1), condición compartida por todas las clases de poemas —y por lo tanto, equivalente a "la definición misma de la poesía: no hay más poema que el representativo" (Genette, 1979, p. 3)—, queda motivada en Platón (y será mantenida por Aristóteles) la exclusión u omisión teórica de toda poesía *no representativa*, "sobre todo [continúa Genette] de lo que llamamos poesía lírica (...) No hay nada en todo esto —más bien, al contrario— que autorice a presentar el ditirambo como ejemplo de «género» lírico en Aristóteles o Platón" (ibíd.). Como se ve, el origen de los géneros «tradicionales» prescinde, en sentido estricto, de uno de ellos, 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). De modo que este momento fundacional de la teoría de los géneros es también el origen de una confusión, o en palabras de Genette, de una "ilusión retrospectiva" y una "atribución abusiva" (1979: p1; p14), cuyas consecuencias retomaremos en los apartados tercero y cuarto.

⁴ Para una argumentación en contra de la propuesta de Todorov véase Christine Brook-Rose (1988: 58-71)

2.3.1 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 su alcance descriptivo, su aparato categorial y, con algunos matices, su coherencia interna, la han hecho resistir saludablemente los casi dos milenios y medio de reflexión posterior. Aguiar e Silva afirmaba en 1972 que "todavía hoy es uno de los textos fundamentales sobre esta materia" (p. 159), mientras que, para el caso específico de la categoría de *modo de imitación*, de la que deriva la distinción fundamental entre narración y drama, afirma García Barrientos que "conserva hoy [por 2014] todo su valor explicativo":



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 (2014, pp. 88-89; énfasis en el original).

Se aprecia entonces cómo, manteniendo la base clasificatoria del *modo*, la tríada platónica queda, en Aristóteles, simplificada a una polaridad que, al eliminar el criterio de "pureza", integra la diégesis simple y la mixta de Platón en el modo que imita acciones *narrándolas* ("ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar", Poética, 1448a), por oposición al *drama*, que presenta "a todos los imitados como operantes y actuantes" (ibíd.). Como es bien conocido, este criterio se cruza con el del *objeto* de la imitación, restringido en la Poética a acciones humanas o seres humanos que actúan, y que pueden ser representados como (moralmente) superiores, iguales o inferiores a «nosotros»⁵. Toda vez que la clase intermedia será muy poco tenida en cuenta en el resto de la Poética, en los hechos, afirma Genette:

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, y que ilustra, bien mediante «parodias» [hoy desaparecidas] bien mediante la obra *Margites* atribuida a Homero (...) Así pues, esta casilla es evidentemente la de la narración cómica (Genette, 1979, pp. 5-6; el destacado es mío).

2.3.2 Desde una perspectiva divergente, es habitual atribuir al Realismo filosófico aristotélico (y a su hipótesis esencialista sobre la relación entre naturaleza y conocimiento, según la cual este consiste, de

⁵ El criterio es inicialmente *moral* en tanto basa su diferenciación con arreglo a la oposición entre vicio (*kakia*) y virtud (*arètè*), aunque en la tradición clasicista se ha desplazado hacia una lectura social: personajes nobles en la tragedia y vulgares en la comedia.

manera aporreada, en captar y articular en el lenguaje las divisiones, relaciones y esencias que se hallan «naturalmente» en el orden de lo dado) su finalidad más empírica que lógica con respecto a las clasificaciones provistas en los distintos órdenes del conocimiento. En esta línea, Garrido Gallardo considera que Aristóteles estudia los géneros en tanto “divisiones empíricas que se dan efectivamente en su tiempo”, ateniéndose a las obras que conoce “sin querer obtener de aquí un esquema general de las posibilidades de creación” (1994, p. 168-169), y Cesare Segre (1985) luego de ofrecer una lista que clarifica los distintos tipos de “instrumentos distintivos” —es decir, clasificatorios— empleados por el Estagirita a lo largo de la Poética, sostiene que “la posición de Aristóteles es la de un historiador y crítico que al mismo tiempo, como filósofo, intenta caracterizar los principios generales con que justificar sus afirmaciones”, para concluir, desconcertantemente, que la Poética “no pretende ser normativa, ni mucho menos definir los géneros literarios” (pp. 269-270; subrayo).

Sin embargo, por lo menos en el dominio de la Poética, nos parece más que discutible que la propuesta de Aristóteles consista meramente en una lectura directa, mediante inducciones simples, de las especies o clases dadas a partir de la naturaleza, como sostiene Rollin (1988, pp.148-149), así como difícil parece negar la genuina vocación teórica y el carácter de auténtica lógica clasificatoria —en el sentido del propio Rollin— del cuadro tabular de doble entrada (modo/objeto) que plantea Genette (v. supra) a partir de su lectura de la Poética. En cambio, estaríamos aquí ante un claro ejemplo de “géneros teóricos” (en el sentido, ya visto, de Todorov), y dentro de ellos, de géneros *complejos*, es decir, aquellos que quedan definidos por la coexistencia de más de un rasgo (1981, p. 11)⁶. En el caso de la Poética, un rasgo modal (narración vs actuación o representación) y uno temático (objeto «elevado» vs objeto «bajo»), sin relación de dependencia o inclusión entre ellos. Como aclara Genette, en la clasificación aristotélica el *modo* no incluye ni implica el *tema*, ni viceversa, aunque:

los modos y los temas, al entrecruzarse, coincluyen y determinan los géneros [de modo que] la tragedia, por ejemplo, es (a este nivel) definida al mismo tiempo como *esa clase de obras con sujeto noble que se representan en escena*, y como *esa clase de obras representadas en escena en que el sujeto es noble* (1979, p. 39; énfasis del autor).

Pero la Poética, tal como nos ha llegado, es también (y, en términos cuantitativos hay que reconocer que es sobre todo) un tratado sobre la tragedia y la epopeya confrontadas en tanto géneros *históricos* o efectivamente existentes. Para esta confrontación, a los dos rasgos distintivos fundamentales de modo y objeto de imitación, se agregan, con mayor o menor sistematicidad, alcance descriptivo e interés, pero, en contra de lo que afirma Segre, con no menos afán clasificatorio: a) la *forma métrica* (oposición entre el hexámetro fijo de los versos heroicos y el metro variado de la tragedia (1449b); b) la *duración* de los acontecimientos de la fábula —la única “vuelta del sol” que la tragedia “intenta en la medida de lo posible

⁶ En términos comparables, aunque desde otro marco argumentativo (el de la “genericidad” como categoría de la productividad textual), afirma Schaeffer que “uno de los criterios esenciales que hay que considerar” cuando se evalúa clasificaciones genéricas es “la copresencia de similitudes en niveles textuales diferentes; por ejemplo, en el nivel modal, formal y temático a la vez” (1988, p. 178).

no sobrepasar" (ibíd.)—; y c) el *carácter (simple o compuesto) de la acción* representada: en el poema épico se pueden exponer "varias partes de una acción" en su desarrollo simultáneo, mientras en la tragedia "no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose *al mismo tiempo*, sino tan solo la parte que los actores representan en la escena" (1459b; subrayo) ⁷.

2.3.3 Como últimos aspectos a destacar en esta síntesis de la propuesta aristotélica en tanto teoría *fundacional* de los géneros en la tradición occidental, resultan especialmente productivos, sobre todo teniendo en cuenta los desarrollos y discusiones posteriores:

a) su consideración, aunque marginal, de una relación de *conveniencia* o solidaridad entre aspectos formales y rasgos estilísticos (cercana a la noción retórica de decoro [*aptum*] que desarrollará, por ejemplo, Horacio, pero que, retrospectivamente, también se deja leer en clave pragmática, en tanto atiende a la adecuación entre el registro empleado y el efecto que se busca obtener en la recepción)⁸: el hexámetro dactílico, como metro más distanciado con respecto al habla vulgar, admite mejor, sostiene Aristóteles, las palabras extrañas y por ello resulta adecuado para "traducir la grandeza y la solemnidad de la acción épica" (Aguiar e Silva, 1972, p. 161), mientras que "los vocablos que uno usaría también en prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno" se adaptan mejor a los versos yámbicos (de la tragedia y la comedia), "por ser los que más imitan el lenguaje ordinario" (Poética, 1459a);

b) su distinción entre una definición estricta o propiamente *teórica* de la **tragedia** (la que combina los criterios de modo y objeto de imitación, según vimos más arriba), y otra "temática y de índole más bien antropológica" (Genette, 1979, p. 9), de la que resulta una concepción de *lo trágico* (no ya de *la tragedia*) como sentimiento de la ironía del destino, o de la crueldad de los dioses. Esta segunda definición se articula en torno a una célebre categoría, que atiende esencialmente a la recepción: el *efecto* psicológico o moral de las emociones de "compasión y temor" (Poética, 1449b) que rigen la catarsis en tanto "purgación de afecciones" (ibíd.). Para el propósito de este trabajo, y de acuerdo con Genette, lo decisivo es que los rasgos señalados por Aristóteles como necesarios para la producción de estas emociones son parte (también) de la definición del género; el criterio pragmático de la producción de temor y compasión es indisociable de los procedimientos compositivos (o rasgos estructurales) propios para lograrlos: error funesto (*hamartía*), inversión brusca del curso de la acción (*peripecia*), reconocimiento (*anagnórisis*), etc. De modo que el sentido genérico estricto de la primera definición (el de "drama noble" que resulta de cruzar, únicamente, *modo y objeto* de imitación) se solapa en la Poética con esta formulación más amplia, que especifica temática e históricamente a la primera, y en la que convergen rasgos descriptivos de distinto orden.

⁷ De este pasaje la tradición clasicista ha inferido una 'regla' de la *unidad de lugar*, aun cuando Aristóteles se refiere a la imposibilidad meramente técnica (a su juicio) de representar varias "partes de la acción" de manera *simultánea*. Sin embargo, como comenta García Yebra, "nada impediría hacerlo de manera *sucesiva*" (en Aristóteles, 1974, p. 324, n. 334; subrayo). Por otra parte y como es sabido, la primera imposibilidad ha sido también históricamente superada o refutada en la práctica teatral desde hace mucho tiempo.

⁸ La atención de Aristóteles a los efectos en la recepción excede en mucho su tratamiento de los géneros; es central, por ejemplo, para la definición de lo verosímil (*eikós*), categoría constitutiva del discurso de la poesía por oposición al de la historia (1451b), y de altísima productividad teórica en el siglo XX (Cf., por ejemplo, Todorov, 1972, pp. 11-29).

3. Evolución histórica de la teoría de los géneros

3.1 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, cuando algunas poéticas clasicistas, aunque manteniendo la base enunciativa heredada de la tradición clásica, integran, con distintas estrategias, a la *lírica* (omitida, como vimos, por Platón y Aristóteles) en sus propuestas triádicas.** Entre sus antecesores, en una recorrida muy esquemática, cabe mencionar a los críticos alejandrinos y sus continuadores en la alta Edad Media, que no omiten a la *lírica* (como género histórico, diríamos hoy) en sus cánones y catálogos de autores —aparecen Safo, Alceo, Píndaro, entre otros—, pero que, desde un punto de vista teórico, por cuestiones terminológicas (restricción definicional a los poemas acompañados por la lira) y clasificatorias (oposición entre la *lírica* propiamente dicha, en el sentido anterior, y otras formas poéticas que hoy describiríamos también como "líricas": poesía satírica, elegíaca, epigramática, etc.), no podemos considerar aún en oposición paradigmática con los *modos* (o géneros) épico y dramático (cf. Segre, 1985; Genette, 1979). En cuanto al *Ars Poetica* de Horacio, ubicada históricamente entre alejandrinos y altomedievales, si parece demasiado simplificadora la afirmación de Genette de que, en materia de géneros "se reduce a un elogio a Homero y a una simple relación de las reglas del poema dramático" (1979, p. 12), no deja de ser significativa la omisión horaciana de la poesía *lírica* y satírica, dominios de los que su propia obra no sólo era un ejemplo disponible, sino uno emblemático. Si también es sintomático (de su época) el que para Horacio los géneros se configuren como "los más seguros garantes de la tradición" (García Berrio y Huerta Calvo, 1992, p. 100), desde una mirada retrospectiva, parece claro que su aporte más duradero ha sido la observación y fijación de correspondencias entre formas métricas, temas y tonos, no por los excesos normativistas que los tratados renacentistas, y luego los neoclásicos, dedujeron de ellas, sino, desde nuestras coordenadas, por su temprana atención a los efectos que cada género apunta a producir en la recepción, en virtud de su particular configuración de rasgos formales, temáticos y tonales o expresivos.

Si en la Edad Media, con el paso del latín a la lengua vulgar y el consiguiente desarrollo de una métrica silábica, entre otros factores, se produce una proliferación de formas y temas que "no estaba bajo ningún control teórico" (Segre, 1985, p. 272), las artes poéticas del siglo XVI también se organizan, en general, en torno a la yuxtaposición poco sistemática de *especies*, además del comentario reverencial a la Poética de Aristóteles, "sin que la aparición de nuevos géneros [por ejemplo, en el contexto hispánico: mester de clerecía, cancioneros, romances, tragicomedia] consiga verdaderamente modificar el cuadro" (Genette, 1988, pp. 199-200).

Sin embargo, como afirmáramos más arriba, la novedad fundamental del siglo XVI es la aparición, en tratadistas italianos, 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" (en García Berrio y Hernández, 1988, pp. 93-94) para diferenciarlas de las formas puramente dialogadas y los poemas heroicos, y 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. Para nuestra argumentación, interesan especialmente las soluciones teóricas propuestas en este contexto, para integrar a la lírica, en tanto enunciación monológica y subjetivizante, en el conjunto de los poemas *imitativos*. Como señala Genette (1979, p. 14 y ss.), estas transitan dos caminos alternativos: o bien se reformula la noción tradicional de *mímesis* 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*⁹, 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, p. 17).

3.2 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/futuro¹⁰) o gramatical (primera, segunda y tercera persona¹¹). Aunque en el marco de un "Glosario", 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 *lírica / 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

⁹ Esta defensa del carácter en última instancia ficcional o *fingido* (también en el sentido etimológico) de la expresión lírica, es formulada por Fernando Pessoa en su "Autopsicografía": "*O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente*" (1990: 98).

¹⁰ 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).

¹¹ 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.

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 epistemológico, como argumentan por extenso García Berrio y Huerta Calvo (1992, pp. 30-45 y 118-123) o incluso *ontológico*, como señala Schaeffer (1988, p. 155-158).

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. Menos atención ha recibido el hecho de que Goethe arriba a estas tres “formas naturales” sólo luego de oponer dos categorías que podríamos considerar como precedentes de los géneros históricos y teóricos sistematizados por Todorov (v. supra: 2.2). La primera es la de las “clases poéticas” [*Dichtarten*], halladas y listadas por inducción (alegoría, balada, drama, elegía, etc.), y cuyo carácter no exhaustivo o inorgánico lo lleva a postular, en un nivel mayor de abstracción, unos *Dichtweisen* o “modos” poéticos, cuyo criterio, justamente, *modal*, ha quedado, en lecturas posteriores, opacado por la formulación esencialista y más emblemáticamente 'romántica' de las *Naturformen* (cuya "naturaleza", recordemos, no se manifiesta, para Goethe, de forma pura, sino que suelen combinarse o solaparse al interior de una obra).

Por razones de espacio, apenas mencionaremos el aporte de los hermanos Schlegel a esta reformulación romántica de la base tipológica de los géneros. Friedrich, pioneramente (en torno a 1797)¹² 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 "doctrina de la Santísima Trinidad" de los géneros (Hernadi, 1988, p. 69), el arco de valoraciones retrospectivas es amplio¹³. En la tradición hispánica, un ejemplo de recuperación 'fuerte' de la sistematicidad y alcance de la propuesta hegeliana es el que ofrecen García Berrio y Huerta Calvo (1992), para quienes la tipología “de base simbólico-referencial” de la que resulta la tríada dialéctica de Hegel conforma, junto a la de “base expresiva” de Aristóteles, y a la que “parece aunar ambas en relación con el concepto [bajtiniano] de *cronotopo*”, los tres principales criterios tipologizadores de la historia de la teoría poética” (p. 140 y, en particular sobre Hegel, pp. 30-45).

3.3 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

¹² Según la datación que propone René Wellek para las notas de F. Schlegel y que sigue Genette (1988, pp. 209 y ss).

¹³ Muy esquemáticamente: la tradición teórica del estructuralismo francés y la del pragmatismo analítico anglosajón, simplificando tal vez, bajo el paraguas de su idealismo, el alcance o la vigencia de sus formulaciones, le han atribuido una importancia mucho menor a la que reviste entre los teóricos germánicos del siglo XX (Staiger, Kayser, Petersen, entre otros).

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 tal vez aún más significativo (en cuanto a sus consecuencias teóricas), al plantear la cuestión de los géneros con herramientas conceptuales que impelen a reconsiderar toda la tradición. Entre ellas: a) la oposición entre géneros monológicos y dialógicos o polifónicos, que prefigura el paradigma de la intertextualidad (Kristeva, Todorov, Genette) como estrategia general de descripción de las relaciones de absorción y transformación entre textos, y entre textos y géneros; y b) 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-ya¹⁴ *genérico*. Recuperaremos sumariamente el alcance y algunas de las consecuencias de estas novedades en el apartado siguiente.

4. Algunos problemas y aportes de la teoría contemporánea sobre los géneros

4.1 Entre las propuestas que, ya en el siglo XX, mantienen la clasificación triádica, seleccionamos, por el interés de su reformulación, la de Emil Staiger (1966 [1946]), en la medida en que esta puede leerse como un intento por superar la "ambivalencia entre historia y categorización" que reconoce Segre como problema central en la teoría contemporánea de los géneros (1985, p. 280). Mucho más que su definición, aún sustancialista, de *lo lírico* como "recuerdo", *lo épico* como "observación" y *lo dramático* como "expectativa", en tanto actitudes o modalizaciones discursivas que traducen las "posibilidades fundamentales de la existencia humana en general" (Staiger, 1966, p. 213), resulta productiva, a nuestro juicio, su distinción terminológica entre este uso "adjetivo" de las tres categorías, en tanto síntesis de conjuntos o haces de rasgos que pueden aparecer como dominantes (en un sentido cercano al de los formalistas rusos) en textos concretos, por oposición al uso "sustantivo" de *la lírica*, *la épica* y *el drama*, como designaciones históricas que describen "formas de presentación" (Kayser, 1961, p. 439), o, concretamente, *géneros* (en el sentido en que éstos se oponen a la noción más abstracta de *tipos* o modos, como en Ducrot y Todorov, 1972, p. 199). Por su parte, como ejemplo de toma de distancia con respecto a la tríada clásica (y a la romántica), es necesario mencionar la original propuesta de Käthe Hamburger, cuya *Logik der Dichtung* (1957) reduce la clasificación a una *díada*, asimilando, en una misma categoría, la épica y el drama, en tanto modalidades ficcionales o miméticas (en sentido amplio), a las que opone las formas marcadas enunciativamente por un

¹⁴ Sigo aquí a Ricoeur: "Si, de hecho, la acción humana puede ser narrada, es porque está *siempre ya* [always already] articulada por signos, reglas y normas. Está *siempre ya* simbólicamente mediada" (1984: 153; traduzco y subrayo de la versión inglesa).

"yo-origen" (*Ich-Origo*), que cubren el campo genérico de la lírica en términos tradicionales, pero también, novedosamente, la narrativa autobiográfica y aun la novela en primera persona.

4.2 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; representan, pues, una esquematización de una realidad harto más compleja (...) 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, pp. 99-101)

4.3 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" —cercasas a lo que poco después Genette (1979) postulará como procedimientos de *transtextualidad*, y a lo que Schaeffer, siguiendo, aunque sin mencionarla, a Julia Kristeva, propondrá con la noción de *genericidad* en tanto "categoría específica de la productividad textual" ([1983] 1988, pp. 172-174)—, a partir de casos concretos y preguntas no menos interesantes. 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), de donde se concluye que existen géneros que no codifican o transforman un acto de lenguaje extraliterario, sino que simplemente coinciden con él (como la plegaria respecto al acto de rezar), así como géneros que codifican *directamente* propiedades discursivas específicas, como lo haría cualquier otro acto de lenguaje (caso del soneto). 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.). De esta manera, toda vez que la transgresión, para ser tal, necesita una ley que transgredir, los eventuales desvíos de un texto con respecto a su género contribuyen, en última instancia, a visibilizar la norma que los hace posibles.

4.4 El enfoque pragmático o comunicativo sobre el modo de existencia de los géneros suele presupone 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, p. 102 y ss.) cuando define una "conciencia genérica", cuya variabilidad es coeficiente del funcionamiento social e histórico de los géneros¹⁵. De esta manera, los géneros quedan a su vez 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. Como destaca Glowinski, este horizonte es supraindividual: "no tiene que ver con las predisposiciones individuales del lector, sino que constituye una resultante de las propiedades estructurales del género [así como] de su grado de convencionalización y de su difusión a lo largo de un período dado" (p. 106). En cuanto al juego de posibilidades entre norma y transgresión, el planteo de Glowinski es algo más flexible que el de Todorov, al plantear una tensión estructurante pero 'móvil' de lo genérico, dada por la cooperación entre su "esfera de necesidades" o *invariantes* genéricas (formales, temáticas, pragmáticas) y sus factores *variables*, de modo

¹⁵ La manifestación mínima de esta conciencia genérica sería la competencia "espontánea" de un lector para distinguir las invariables de un género remitiéndolas a una tradición dada, o a su filiación con ciertas prácticas sociales (o rituales) concretas, como en el caso de algunos géneros de raíz folklórica; en el extremo opuesto, una máxima conciencia genérica sería la tipificada en los metatextos o poéticas explícitas de determinados períodos y comunidades, o en los paratextos autoriales o críticos, por ejemplo.

que, desde una mirada diacrónica, "los géneros constituyen un sistema cuya evolución se muestra en las modificaciones de las relaciones entre invariantes y variables" (p.101).

Otro enfoque que conjuga aspectos pragmáticos e institucionales es el que formula Claudio Guillén, desde el campo de la *genología* como rama del comparativismo. Su propuesta parte de una lectura sociológica de los géneros en tanto "complejos establecidos y condicionantes" (1985, p. 145) para, ante sospechas relativistas sobre la consistencia o la utilidad teórica de las clasificaciones (cf. infra: 4.6), argumentar, en el nivel de la evidencia, que "hoy las editoriales y los ministerios de cultura son creyentes firmes en el concepto de género" (ibíd.). Esta mirada se articula con una más propiamente pragmática que concibe a los géneros como "contratos"¹⁶, apoyándose también en la noción de *horizonte de expectativa* de Jauss, desde el cual Guillén encuadra la relación dinámica entre *orden y sorpresa*, o entre confirmación y desvío de —para mantener la metáfora jurídica—, los 'términos' establecidos en el contrato implícito de cada género. Complementariamente, desde el punto de vista lógico, el género actúa para Guillén como "modelo mental", es decir, como "guía o concepto-resumen"¹⁷ que sintetiza rasgos dominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones (p. 149).

Se puede notar, entonces, cómo el **carácter modelizador** de los géneros (prefigurado en Bajtin según se señaló más arriba) queda enriquecido en estos enfoques que conjugan aspectos pragmáticos y cognitivos. Esta articulación permite, a nuestro juicio, refinar las estrategias de descripción de la comunicación literaria en términos de codificación y decodificación *regladas pero variables*, en la medida en que quedan sujetas a una tensión constitutiva entre norma y desvío, tanto como a determinaciones externas propias de la configuración particular del *campo* literario (en el sentido de Bourdieu, 1995) en cada caso específico: sus agentes y sus instancias de legitimación —como las "editoriales y ministerios de cultura" aludidos por Guillén—, las especies de capital que en él están en juego, su autonomía *relativa* con respecto al campo de poder. Complementariamente, este tipo de miradas permiten visibilizar el sesgo todavía conservador o reproductor de un orden dado, que la norma genérica impone y naturaliza, y contra el cual sus desvíos o transgresiones tienen un grado de agencia, por definición, limitado. Con respecto a esto último, M.H. Abrams, luego de asumir el funcionamiento *contractual* de los géneros en términos similares a los de Guillén, reconoce que las convenciones genéricas no sólo configuran el horizonte de expectativa de los lectores, sino que les permiten "hacer inteligible la obra, es decir, *naturalizarla*, al relacionarla con *el mundo tal como es definido y ordenado por los códigos de la cultura prevaleciente*" (1999, p. 111; traduzco y subrayo). Para mantener la analogía con los términos de Bourdieu, podríamos pensar en un *habitus* y una *doxa* compartidos por productores y consumidores en tanto agentes del campo.

4.5 Entre los principales problemas o desafíos contemporáneos para la teoría de los géneros, varios críticos han notado los que derivan de la generalización y ontologización de la tripartición clásica o romántica

¹⁶ La definición institucional del género como "contrato" de Guillén es incorporada muy productivamente por Frederic Jameson para un estudio de caso, en su ensayo "Magical narratives. Romance as a genre" (Jameson, 1975).

¹⁷ Para un desarrollo del funcionamiento de los géneros en tanto *modelos* desde el punto de vista semiótico (con interesantes aportes al campo provenientes de la teoría de la información), véase W. Raible (1988).

(Segre, Glowinski), que en parte ya hemos tratado aquí en el plano teórico, pero cuyas consecuencias prácticas aún son visibles (o lo fueron hasta hace muy poco) en nuestra comunidad académica y educativa. Un problema tal vez más serio, derivado del anterior, ha sido el de omitir o subvalorar el hecho de que la *naturaleza* de los llamados géneros teóricos o "fundamentales" (o, en otras denominaciones, tipos o modos) y la de los géneros históricos, subgéneros, o clases específicas, es, en general, *diferente*. Es decir: *se ha propuesto aproblemáticamente esquemas de inclusión unívoca y jerarquizada (como los que en las ciencias biológicas vinculan géneros y especies), que resultan operativos en casos transparentes u obvios —la novela de aventuras es un subgénero de la novela, que es una de las realizaciones del modo narrativo—, pero que no logran integrar con un criterio consistente las distintas bases de tipologización (modales, temáticas, estilísticas, pragmáticas) que aparecen si se mira el conjunto de las categorías y subcategorías empleadas*. Si esto resulta comprensible para las clasificaciones de los tratados medievales (que, como afirma Curtius, se convirtieron en "un tosco sistema de cajones en el cual se hacía caber contenidos dispares"; 1976: 625), no lo es en el estado actual de la discusión disciplinar. Un ejemplo relativamente reciente es la propuesta de Klaus Hempfer¹⁸ (1973), que, con pretensión declarada de sistematicidad, formula un conjunto de clases inclusivas ordenadas de mayor a menor generalidad: los *modos* de escritura, de matriz enunciativa (como en Platón y Aristóteles) incluyen a los *tipos*, que los especifican (la narración en primera persona o en tercera, son dos *tipos* del modo narrativo); estos se realizan en concreciones históricas que son los *géneros* propiamente dichos, que a su vez se especifican con mayor restricción descriptiva en *subgéneros*. De modo que la categoría de modo y la de género determinan sus propias subdivisiones, pero, como ha mostrado Genette a partir de contraejemplos, la lógica de inclusión se rompe entre el segundo y el tercer eslabón de la cadena (género y tipo): "el tipo es un sub-modo, pero el género no es un sub-tipo" (1979, p. 40).

Tal vez el problema se salve o se atenúe cuando estos esquemas de múltiple entrada renuncian a su pretensión de sistematicidad, para poner en relieve su carácter, más que nada, operativo o heurístico. En la tradición académica hispánica, tanto la propuesta de Guillén (1985) como la de Garrido (1994) optan por este camino. El primero se contenta con distinguir entre "cuatro conceptos básicos" con arreglo a su "utilidad", y aun reconociendo que "en la práctica se tocan y entreveran" (p. 163 y ss.): a) los *cauces de presentación* —traducción de los *radicals of presentation* de Frye (1957)—, cercanos a las "formas naturales" de Goethe pero despojados de su carácter esencialista y transhistórico, e incorporando, como Frye, modalidades no miméticas y de soporte escrito; b) los *géneros propiamente dichos* (análogos a los "géneros históricos" de Todorov o al uso "sustantivo" de lo genérico de Staiger, vistos más arriba); c) unas *modalidades* literarias que recorren transversalmente los géneros, cuya especificación suele ser temática "aunque también puede ser relevante su intención intertextual" (p. 165), entre las que incluye la ironía, la alegoría y la parodia; y d) unas *formas* o configuraciones tradicionales de ordenación "como las convenciones de versificación o la división en capítulos" (ibíd.). Más allá del mérito de ayudar a despejar

¹⁸ Otros anteriores y muy notorios son los de J. Petersen (1939) y N. Frye (1957), cuya sofisticación impide, por razones de espacio, incluirlos en este tramo de nuestra argumentación. En el caso de Frye, su inconsistencia (o su excesiva elasticidad) teórica es deliberada, y en todo caso queda atenuada en favor de los asombrosos resultados prácticos a los que arriba.

criterios heterogéneos, un aspecto interesante de su propuesta es que, en una mirada diacrónica, se puede notar tránsitos productivos entre estos "conceptos" o niveles de articulación: la *forma* soneto, por ejemplo, pasa a ser un *género* en el Renacimiento, mientras que, cuando una *modalidad* temática "se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género" (p. 166).

Menos cauteloso o más optimista que Guillén, Garrido deslinda (sin temor al solapamiento) "cuatro sentidos diferentes" en los que puede entenderse el término *género* (1994, p. 176 y ss.): a) las "evidentes afinidades" entre obras que han conducido a su clasificación en grupos, o *géneros históricos*; b) los *géneros fundamentales* o *tipos*, que han surgido ya sea por inducción y universalización de propiedades de los primeros, ya por deducción teórica a partir de "principios generales" (de distintos órdenes) [nótese la fusión de dos criterios, desde otras perspectivas, inconciliables]; c) los *subgéneros* como clasificaciones "intermedias" que han surgido ante la "extrema generalidad de los tipos" (pero aún con pretensión deductiva, es decir "teóricos" aunque no los defina en esos términos), como el drama de personaje, espacio y acción; y d) los *subgéneros históricos*, subdivisiones del grupo "a", justificadas por la necesidad de "reducir el campo de observación o estudio", como la novela realista o psicológica (es decir, inferimos por sus ejemplos, determinados por rasgos más bien temáticos, y solidarios de configuraciones culturales o históricas específicas que condicionan su marco de posibilidades).

4.6 Más radical (también en sentido etimológico) es la objeción que plantea a la teoría contemporánea de los géneros Bernard Rollin ([1981] 1988), con cuya exposición sumaria terminamos este apartado. Rollin 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. Este segundo sentido (en rigor, *metateórico*) es para Rollin el fundamental, al punto de que reserva para el primero la designación de "[mera] clasificación de géneros" (ibíd.). Así despejado el campo, 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. Por ejemplo: "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). A partir de esta constatación, el autor propone una ontología conciliadora (que denomina "neokantiana") para la cual "nuestra comprensión sistemática y nuestra experiencia del mundo se convierte en un producto *tanto de lo que existe como de nuestro marco teórico para asimilar lo que existe*" (p. 147; subrayo), aunque sin aclaraciones sobre cómo se despliega la relación entre los dos factores de ese "producto". Consecuentemente y volviendo a su asunto, 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:



porque, a diferencia de la situación con las ciencias físicas, 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 (p. 152).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle.
- Aguiar e Silva, V. M. (1972). *Teoría Literaria*. (V. G. Yebra, Trad.) Madrid: Gredos.
- ANEP. (2018). *Bases particulares de concurso de oposición y méritos para adquirir carácter efectivo en docencia directa en el CFE*. Obtenido de:
http://cfe.edu.uy/images/stories/pdfs/concursos/2018/horas_doc_efectivas/nuevas/acta_extr_14_res1_bases.pdf
- Aristóteles. (1974). *Poética*. (V. G. Yebra, Trad.) Madrid: Gredos.
- Bajtin, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. (págs 248-292) México: Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (1994) [1968]. La mort de l'auteur. En *Oeuvres complètes II. 1966-1973* (págs. 491-493). Paris: du Seuil
- Behrens, I. (1940). *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. Halle.

- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. (R. Tiedemann, Ed.) Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Brook-Rose, C. (1981). Historical genres/theoretical genres. En *Rhetoric of the Unreal*. (págs. 55-71). Cambridge: Cambridge U.P.
- Brunetière, F. (1906). *L'evolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.
- CFE (s/f). *Programa de Teoría Literaria I, II y III (Plan 2008)*. Obtenido de:
http://cfe.edu.uy/images/stories/pdfs/planes_programas/profesorado/plan_2008/literatura/teor_literaria_I_II_III.pdf
- Croce, B. (1985). *Breviario de Estética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Curtius, E. (1976). *Literatura europea y Edad Media latina*. (A. Altaorre, Trad.) Madrid: FCE.
- Di Girolamo, C. (2001). *Teoría crítica de la literatura*. (A. Pérez, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Dubois, J. (2005). *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Labor.
- Dubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Fowler, A. (1988). Género y canon literario. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 95-127). Madrid: Arco.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton U.P.
- García Barrientos, J.-L. (2008). Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad. *Paso de Gato* (32), 33-34.
- _____ (2014). *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artez Blai Kultur Elkartea.
- García Berrio, A., & Hernández, M. (1988). *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- García Berrio, A., & Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Garrido Gallardo, M. (1988). Una vasta paráfrasis de Aristóteles. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 9-27). Madrid: Arco.
- _____ (1994). Géneros literarios. En D. Villanueva (Ed.), *Curso de Teoría de la Literatura* (págs. 165-189). Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1972). Fronteras del relato. En R. Barthes, A. Greimas, C. Bremond, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, y otros, *Análisis estructural del relato* (págs. 193-208). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1988). Géneros, «tipos», modos. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 183-233). Madrid: Arco.
- _____ (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil (versión española recuperada de:
<https://es.scribd.com/document/386366171/Introduccion-Al-Architexto-Copia>; Trad. de M del R. Rojo y R. Ruiz de Vergara).

- Glowinski, M. (1993). Los géneros literarios. En M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, & E. Kushner (Edits.), *Teoría Literaria* (I. V. Núñez, Trad., págs. 93-109). Madrid: Siglo Veintiuno.
- Goethe, J. W. (1984). *Le Divan*. (H. Lichtenberger, Trad.) Paris: Gallimard.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. (A. Page, Trad.) Buenos Aires: Caja negra
- Guillén, C. (1985). Los géneros: genología. En *Entre lo uno y lo diverso*. (págs. 140-181). Barcelona: Crítica.
- Hamburguer, K. (1986 [1957]). *Logique des genres littéraires*. (P. Cadiot, Trad.) Paris: Seuil.
- Hegel, G. (1985). *Estética, 8. La poesía*. (A. Llanos, Trad.) Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Hempfer, K. (1973). *Gattungstheorie. Information und Synthese*. Munich: Fink.
- Hernadi, P. (1988). Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 73-93). Madrid: Arco.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie. *Poétique* , 12 (46), 140-155.
- Jakobson, R. (1975) [1958]. Lingüística y Poética. En *Ensayos de Poética*. Madrid: FCE.
- Jameson, F. (1975). Magical narratives. Romance as a genre. *New Litterary History* , 7 (1), 135-163.
- Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- _____ (2008). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- Kayser, W. (1961). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kristeva, J. (1970). La productividad llamada texto. En R. Barthes, M. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, y otros, *Lo verosímil* (págs. 63-93). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Lehmann, H.T. (202) *Le Théâtre postdramatique* (Ph. Henri Lerdu, Trad.) Paris: L'arche.
- Lejeune, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. (A. Torrent, Trad.) Madrid: Megazul-Endymion.
- Levin, H. (1958). *Contexts of criticism*. Cambridge: Harvard UP.
- Pessoa, F. (1990). *Obra Poética. Edición bilingue* (Vol. 1). (M. Viqueira, Trad.) Barcelona: Ediciones 29.
- Petersen, J. (1939). *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Berlin: Erster Band.
- Platón. (1988). *Diálogos IV. República*. (C. Eggers-Lan, Trad.) Madrid: Gredos.
- Raible, W. (1988). ¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 303-341). Madrid: Arco.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative* (Vol. 1). Chicago: University of Chicago.
- Rollin, B. (1988). Naturaleza, convención y teoría del género. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 129-153). Madrid: Arco.

- Schaeffer, J. (1988). Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 155-181). Madrid: Arco.
- Segre, C. (1985). Géneros. En *Principios de análisis del texto literario* (págs. 266-294). Barcelona: Crítica.
- Shklovski, V. (1970 [1917]). El arte como artificio. En Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 55-70). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Staiger, E. (1966 [1946]). *Conceptos fundamentales de Poética*. Madrid: Rialp.
- Tinianov, I. (1970 [1927]). Sobre la evolución literaria. En Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, y otros, *Teoría literaria de los formalistas rusos* (págs. 89-102). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Todorov, T. (1972). Introducción. En R. Barthes, M. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, y otros, *Lo verosímil* (págs. 11-15). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- _____ (1988). El origen de los géneros. En T. Todorov, C. Brook-Rose, P. Hernadi, A. Fowler, B. Rollin, J. Schaeffer, y otros, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 31-47). Madrid: Arco.
- Tomashevski, B. (1970). Temática. En Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, y otros, *Teoría literaria de los formalistas rusos* (págs. 199-232). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Van Dijk, T. (1977). The Pragmatics of Literary Communication. En *Studies in the Pragmatics of Discourse* (págs. 243-263). La Haya: Mouton.
- Wellek, R., & Warren, A. (1985). Géneros Literarios. En *Teoría Literaria* (J. Gimeno, Trad., págs. 271-285). Madrid: Gredos.