

## El relativismo histórico de los géneros literarios

Jorge ALCÁZAR Universidad Nacional  
Autónoma de México

Si nos guiáramos por las etiquetas actuales, uno pensaría que la manera en que concebimos los géneros literarios se ha reducido. En comparación con las fatigosas clasificaciones del pasado, pareciera que el horizonte conceptual, del cual les damos nombre, se hubiese encogido. Solo basta con asomarse a algún periódico o revista de habla inglesa, o con la lista más reciente de *best-sellers*, para toparnos con la disyuntiva nominal *fiction/nonfiction*. Si pudiéramos poner pie, por medio de alguna máquina del tiempo salida de un relato de ciencia ficción; sin una librería del Reino Unido de la década de los sesentas, veríamos su contraparte referencial: unos estantes con libros de pasta suave color anaranjado, sumamente ordenados; enfrente otra hilera de anaqueles con volúmenes de cubiertas de un tono indefinido, entre azul, verde y turquesa. Éstos son los colores emblemáticos con los que el sello editorial Penguin solía distinguir de manera ostensible entre narrativa y *nonfiction*,

Este es un caso extremo de reduccionismo clasificatorio. Al otro lado estarían las divisiones ultraelaboradas propias del Renacimiento, de las que leñemos un ejemplo cómico en *Hamlet*, cuando Polonio, con su proclividad lenguaraz, nos informa: "The best actors in the world, eiiher for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pasforal tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene undividable, or poem unlimited".<sup>1</sup>

Nuestras categorías genéricas no serían necesariamente ni más abundantes sí más precisas. Contamos con la triada tradicional de narrativa, poesía y teatro, remedo grosero de la división aristotélica en épica, lírica y drama. Empero, preguntémonos en qué momento tomó carta de naturalidad esta ordenación tripartita. Según indica Micha! Giowinski, fue Goethe quien canonizó esta división como si se tratara de formas naturales de la creación literaria que poco

<sup>1</sup> WiHiam SHAKESPEARE, *Hamlet*, ji, ji. pp. 395-399.

que debe tanto \* las estrategias narrativas propias de la novela?, o ¿de qué SÍodo sería pertinente cuando se h? ¡legado ?, producir novelas catalogadas como *fact-fiction*? Estas preguntas desbordan la aplicabilidad de estos términos y la cuestión se complica —como veremos en los apartados siguientes— cuando nos encontramos con denominaciones que combinan dos categorías.

### *El extraño caso de la alegoría, la comedia y la tragedia medievales*

La obra de Franz Kafka ha sido objeto de todo tipo de interpretaciones, desde psicoanalíticas hasta religiosas. Asimismo, ha servido a críticos como George Steiner para postular su noción de extraterritorialidad, y a alguien como Borges para introducir la idea de que el escritor crea sus propios precursores. En más de una ocasión se ha calificado de alegórica a su obra narrativa. George Lukács, por ejemplo, vio en Kafka el prototipo de la ideología vanguardista, a la vez decadente y solipsista, como una negación de la realidad circundante y totalizante. Siguiendo a Benjamín, Lukács intuyó que la obra de Kafka era un modo de intentar acercarse a una divinidad fantasmagórica —un *deus absconditus*— que insinúa su presencia, pero que, a final de cuentas, no es más que una ausencia, una vacuidad, como la que oculta una máscara del teatro barroco alemán.<sup>6</sup> Antes de que se escribiera esto, ya Edmund Wilson se había quejado de este tipo de interpretaciones, y le molestaba que a un relato como "Investigations of a Dog" se le quisiera leer como "an allegory of the relation of man to God" y se minimizaran sus elementos realistas.<sup>7</sup> Mas, ¿podría establecerse una semejanza entre este tipo de lectura alegórica y la estructura "polisémica" que Dante le atribuye a su *Divina comedia*?

Recordemos que en la carta a Can Grande, Dante establece, con base en el modelo de interpretación bíblica desarrollado en el medievo, cuatro niveles de sentido: uno literal y tres alegóricos (alegórico, moral y anagógico).<sup>8</sup> Algo semejante encontraríamos en "A Letter of the Authors" que precede a *The Faery Queen*, donde Spenser sugiere que su ambiciosa obra es "a continued Allegory, or darke conceit". Notemos que ambas concepciones de alegoría están emparentadas con un repertorio de géneros discursivos cuya vigencia puede ser fechable. Esto se puede ilustrar con un dístico nemotécnico de amplitud

<sup>6</sup> Véase *The Meaning of Contemporary Realism*. Londres, Merlin, 1963.

<sup>7</sup> Edmund WILSON, *Classics and Commercialism*. Nueva York, Vintage, pp. 389-390.

<sup>8</sup> Dante ALIGHIERI, "Letter to Can Grande della Scaia", en Lionel TRILLING, ed., *Literary Criticism: An Introductory Reader*. Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1970. p. 50.

La epístola de Dante, sin embargo, parece cumplir otra función aparte de la metatextual, como ha demostrado Curtius. A diferencia de aquellos críticos que ven entre la obra de Dante y el pensamiento escolástico una especie de empatía intelectual, el filólogo alemán señala que el autor de la *Divina comedia* toma distancia de ciertos presupuestos tomistas, como aquel que asigna un lugar secundario a las obras poéticas en comparación con las disquisiciones filosóficas. Para santo Tomás de Aquino el escaso valor de la poesía se debe, no sólo —como postula la tradición—, a que miente, sino también a que ocupa el escaño más bajo de las ciencias, lugar común de la época que buscaba neutralizar las pretensiones de los *audores* a poseer inspiración divina o de tener acceso, por medio de giros metafóricos, al conocimiento verdadero. Curtius prueba cómo Dante se inserta en este tipo de debate y cómo —añadiríamos nosotros— dialoga con estas cuestiones. Curtius ve en la misma estructura de la carta, dividida en partes análogas a los comentarios de un Donato o un Boecio, y en el listado de *modus tractandi*, indicios de la intención del poeta. Dante enumera diez modos, divididos simétricamente en dos partes. Los primeros cinco (*poeticus, fidius, descriptivus, digressivus* y *transumptivus*) caben en el rubro de las artes retóricas, mientras que los cinco restantes (*diffinitivus, divisius, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*) forman parte del método escolástico. ¿Qué pretende Dante con esta lista curiosa? En primer lugar, parece insinuar que el lenguaje poético está al mismo nivel que el discurso filosófico. Por lo que la epístola podría verse como un alegato en favor de la dignidad de la poesía. Además, sería una forma velada de refutar las objeciones tomistas antes mencionadas. Como dice Curtius: "Dante reivindica para su poema la función científica que la escolástica negaba a la poesía en general". Y resulta un gesto simbólico y revelador que, de una gran cantidad de "modos" conocidos como indica Curtius, sólo escoja diez. Este número perfecto parece la contraparte análoga de la arquitectura simétrica de la *Divina comedia*, dividida en tres partes y compuesta de cien cantos.

La cuestión genérica se torna más complicada una vez que nos damos cuenta de que nos encontramos ante una obra que pretende ser leída a varios niveles y que, además, se presenta como "comedia". Para distinguirla de la tragedia, Dante afirma que: "comedy introduces some harsh complication, but brings its matter to a prosperous end",<sup>1</sup> lo cual indicaría la trayectoria general de la obra, el ascenso hacia el paraíso, a diferencia de la tragedia que representa la caída del protagonista. Esto nos remite a) concepto de tragedia vigente durante la

<sup>1</sup> E. R. CURTIUS, *op. cit.*, pp. 305-320.

<sup>2</sup> D. ALIGHIERI, "Letter to Can Grande della Scala", en L. TRILLING, ed., *op. cit.*,

Como se puede ver en la cita anterior, el término conlleva un cierto valor estilístico, y esto es algo que Dante también deja entrever en su carta: "And hence it is evident that the title of the present work is *"the Comedy"*. For if we have respect to its content, at the beginning it is horrible and fetid, for it is hell; and in the end it is prosperous, desirable, and gracious, for it is *Paradise*. If we have respect to the method of speech, the method is lax and humble, for it is the vernacular speech in which very women communicate".<sup>15</sup>

Por lo tanto, se puede asumir que la oposición tragedia/comedia funciona en varios niveles, ya sea en relación con el tema o contenido, con el estilo en que la obra esté escrita, o con el tipo de personajes que participan en ella. Respecto del estilo, Dante, en el *Tratado de la lengua vulgar* (II, iv), habla de tres tipos: *illustris, mediocris y humilis*, estilos propios para la tragedia, la comedia y la elegía, respectivamente. ¿Cuál sería el estilo de la *Divina comedia*? La obra no estaría supeditada a un solo estilo, como apunta Dante, ya que combinaría, además del estilo vernáculo propio de la "comedia", la canción bucólica, la elegía y la sátira. Dejemos la última palabra de esta sección a Alastair Fowler, un especialista de los géneros literarios:

We may be inclined to think of medieval literature as a generic wasteland or labyrinth. There are signposts, but these only confuse matters further by their baffling ambiguities. They may be classical, or classical misunderstood, or classical reinterpreted, or vernacular equivalent, or vernacular oblivious, or vernacular artful and innovative. However, as the existence of fairly sophisticated epistolary rhetoric shows, all this is not to be put down to mere incapacity —still less to disregard for genre.<sup>16</sup>

### *Relativismo histórico y constantes genéricas*

Si de algo pudiera servir este largo ejemplo sería, en primer lugar, para hacer patente que un género literario no se puede definir sin tomar en cuenta las coordenadas y los puntos de referencia activos en un periodo literario específico. No es lo mismo hablar de tragedia griega como la define Aristóteles, que de tragedia isabelina como la practica Shakespeare. Tampoco se pueden hacer equiparables la novela de detectives, tipo enigma como las de Agatha Christie,

<sup>15</sup> D. ALIGHIERI, "Letter to Can Grande della Scala", en L. TRILUNG, ed., *op. cit.*,

<sup>16</sup> Alastair FOWLER, *Kinds of Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 146.

mento dado conviven varios “conceptos” de literatura pugnan por sobresalir o trascender.

Lo anterior, empero, no invalida los intentos por identificar ciertas constantes o elementos recurrentes en un género. Ésta es una empresa válida que ha formado parte de la crítica y el quehacer teórico, desde los esquemas analíticos de Aristóteles en adelante. Este tipo de tentativa globalizante aparece periódicamente en el ámbito de la crítica literaria, y tal vez a eso se deba la insatisfacción que deja un libro tan ambicioso y tan bien documentado como *Anatomy of Criticism* (1957). Uno se queda con la sensación de que la empresa de Frye no termina de cuajar, ya que sigue dos proyectos paralelos. Por una parte, quiere establecer una documentación histórica rigurosa y erudita, y, además, aventura una hipótesis de los arquetipos de la literatura universalista y totalizante. Consideremos una de las categorías que maneja: la de *romance*, que funciona dentro de su esquema bajo tres rubros, como "modo" ("A conventional power of action assumed about the chief characters in fictional literature"), como "mythos" ("narrative pregeneric elements" o "generic plots") y como género en prosa. Respecto al modo, el héroe del *romance* tiene una superioridad de grado sobre sus congéneres humanos y su entorno, y es capaz de realizar prodigios; es el héroe típico de ijadas y cuentos de hadas. En cuanto "mythos" del verano, el *romance* es la trama arquetípica de la aventura y la búsqueda trascendente o empresa ("quest"), con sus pruebas respectivas. Y en lo que concierne al género, el *romance* se opone a la novela. No creo que sea necesario indicar las incongruencias del esquema de Frye (por ejemplo, en el ensayo de 1951. "The Archetypes of Literature", el *romance* se asocia con la primavera y no con el verano), ya Todorov ha discutido su inconsistencia metodológica,<sup>20</sup> por lo que está de más abundar en ello. Aun a pesar de estas limitantes, es menester reconocer los constantes destellos y comentarios iluminadores que Frye nos ofrece a lo largo de su libro, mismos que han hecho de *Anatomy of Criticism* un clásico de la crítica moderna.

Mas tratemos de reformular el problema de otro modo: ¿tendrían algo en común las diferentes formas del *romance*? Hagamos un listado de sus principales apariciones en la literatura inglesa:

- a) Chivalric romance.
- b) Pastoral romance.
- c) Shakespearean romance.
- d) Gothic romance.

<sup>20</sup> Tzvetan TODOROV. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia, 1980, pp. 11-19.

última de Shakespeare —es decir, las obras conocidas como *romances*— algo catalogado como "trágical-comical-historical-pastoral" no sería una descripción inexacta de una obra como *Cymbeline*. Recordemos que en el folio de 1623, Heminges y Condell la colocaron como la última de las tragedias, decisión que desconcertó a más de un crítico. Ahora reconocemos que la acción sigue una trayectoria trágico-cómica, que la hermanan con *The Winter's Tale* o con *Pericles*. Las fuentes, como es casi siempre el caso con Shakespeare, combinan material literario e histórico de procedencia diversa: parte de la historia de Posthumus e Imogen se origina en un relato de Boccaccio; la figura de Cimbelino, monarca británico coetáneo de Julio César, proviene de las crónicas de Holinshed; la pérdida de sus hijos Guiderius y Arviragus es una transformación significativa del bardo inglés. Esta laxitud temporal alarmó sobremanera el sentido del decoro poético de un crítico neoclásico como Samuel Johnson.<sup>22</sup> El cuarto elemento, el bucólico, está anticipado por Imogen cuando, al ser expulsado de la corte su flamante marido por el airado suegro, exclama:

Heaven restore me! Would I were  
 A neatherds's daughter, and my Leonatus  
 Our neighbor shepherd's son.  
 (i, i, pp. 149-150)

Aquí la ironía dramática anticipa tanto su adopción por parte de Belarius como el escenario campestre que domina los actos III y IV. Por otra parte, no debemos perder de vista que la separación de amantes y seres queridos, el exceso de peripecias, la preservación de la virtud bajo todo tipo de amenazas, los rescates de último momento, y la reunión y reconciliación fina! acercan a *Cymbeline* con la novela bizantina. Todo esto, así como una aura de asombro mágico, forman parte de los *romances* shakespearianos. En conjunto suman una serie de rasgos estilísticos y estructurales que han vuelto inconfundibles las últimas obras dramáticas del bardo inglés. O como diría M. M. Bajtín, quien desarrolló un modelo dialógico-discursivo de los géneros: "Donde existe un estilo, existe un género".<sup>23</sup>

<sup>22</sup> En su edición de 1765 dice lo siguiente: "To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults so evident for detection and too gross for aggravation", citado por Richard Hosley en la edición Signet de *Cymbeline*, p. xxxiv

<sup>23</sup> M. M. BAJTÍN, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982, p. 254.

**Título:** “El relativismo histórico de los géneros literarios”

**Autor:** Alcázar, Jorge

**Fuente:** *Anuario de Letras Modernas*, vol. 8, 1997, pp. 11-21.

**Publicado por:** Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**Palabras clave:** Géneros literarios, alegoría, comedia, tragedia.

Copyright

*Anuario de Letras Modernas* es propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México y su contenido no deberá ser copiado, enviado o subido a ningún servidor o sitio electrónico a menos que se tenga el permiso del autor. Sin embargo, los usuarios podrán bajar e imprimir el artículo para uso individual.